326

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 42

5-6

1997

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

Inv 10593

https://biblioteca-digitala.ro

COLEGIUL DE REDACȚIE

Director:

Acad. prof. ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA

Redactor-șef:

ALEXANDRU DOBRE

Membri:

Acad. prof. ALEXANDRU BALACI; STANCA CIOBANU; ION H. CIUBOTARU; NICOLAE CONSTANTINESCU; CONSTANTIN COSTEA; ION CUCEU; IORDAN DATCU; GABRIEL GHEORGHE; ION GHINOIU; SABINA ISPAS (secretar responsabil de redacție); MARIN MARIAN; ILIE MOISE; I. OPRIȘAN; MIHAIL M. ROBEA.

În țară vă puteți abona prin intermediul birourilor de poștă.

Toate comenzile pentru revistele apărute la Editura Academiei Române se vor adresa la RODIPET S.A., Piața Presei Libere nr. 1, Sect. 1, P.O. Box 33–57, Fax 401-222 6407, Tel.: 401-618 5103; 401-222 4126, București, România; ORION PRESS INTERNATIONAL S.R.L., Șos Olteniței 35–37, Sect. 4, P.O. Box 61–170, Fax 401–312 2425; 401-634 7145, Tel. 401-634 6345, București, România; AMCO PRESS S.R.L., Bd. N. Grigorescu 29A, ap. 66, Sect. 3, P.O. Box 57–88, Fax 401-312 5109, Tel.: 401-643 9390; 401-312 5109, București, România.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa colegiului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

La „Revue d'ethnographie et de folklore" paraît 6 fois par an. Toute commande de l'étranger pour les revues parues aux Éditions de l'Académie Roumaine sera adressée à RODIPET S.A., Piața Presei Libere nr. 1, Sect. 1, P.O. Box 33–57, fax 401-222 6407, Tel.: 401-618 5103; 401-222 4126, București, România; ORION PRESS INTERNATIONAL S.R.L., Șos. Olteniței 35–37, Sect. 4, P.O. Box 61–170, Fax 401-312 2425; 401-634 7145, Tel. 401-634 6345, București, România.

En Roumanie vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste.

Apare de 6 ori pe an

INSTITUTUL DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR
„C. BRĂILOIU" AL ACADEMIEI ROMÂNE
Str. Tache Ionescu nr. 25
70166 – București
Telefon: 659 37 48

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE
Calea 13 Septembrie nr. 13
76117 – București
Telefon: 410 38 46/2119, 2116

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 42 1997 Nr. 5–6

SUMAR

STUDII ŞI MATERIALE

OTILIA HEDEŞAN, *Construirea strigoiului* 377
GHEORGHE OPREA, *Folclor muzical din Gălăuţaş – Harghita* 401
RADU OCTAVIAN MAIER, *Meşteşuguri ţărăneşti. Prelucrarea lutului. Olăritul* 411
TUDOR MATEESCU, *Un mocan săcelean în Dobrogea înainte de 1877 – Radu Jalea* 429
TITUS MOISESCU, *Câteva precizări referitoare la editarea operei enesciene* 441
ION BÂRSAN, *Dimitrie Cuclin – repere ale biografiei şi operei* 457
AL. DOBRE, *Folclor şi etnografie în discursurile de recepţie rostite la Academia Română* 483

NOTE ŞI DISCUŢII

PETRE FLOREA, *Folclorul în „Revista Fundaţiilor Regale"* 505
EUGEN SANDU, *Cântecul popular din zona Sărmaş în contextul folclorului românesc* 511
NICOLAE CONSTANTINESCU, *Manifestări ştiinţifice internaţionale* 514

RECENZII

ION MUŞLEA, *Icoanele pe sticlă şi xilogravurile ţăranilor români din Transilvania*, Bucureşti, Editura „Grai şi Suflet – Cultura Naţională", 1995 (*Gh. Pavelescu*) 523
OFELIA VĂDUVA, *Paşi spre sacru. Din etnologia alimentaţiei româneşti*, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 1996 (*Alina Ioana Ciobănel*) 526
EUGEN COMŞA, *Figurinele antropomorfe din epoca neolitică pe teritoriul României*, Bucureşti, Editura Academiei, 1995 (*Laura Jiga*) 529
VIRGILIU FLOREA, *Folcloriştii ardeleni. Colecţii inedite de folclor*, Academia Română – Filiala Cluj-Napoca, Editura Transilvania Press, 1994 (*Elena-Carletta Brebu*) 533

REF, tom 42, nr. 5–6, p. 375–562, Bucureşti, 1977

https://biblioteca-digitala.ro

SIMION FLOREA MARIAN, *Legende despre flori, insecte şi păsări.* Ediţie alcătuită, îngrijită şi prefaţă de Ilie Moise, Sibiu, Editura Transpres, 1996 (*Aurelia Zmeu*) 534
IOAN G. BIBICESCU, *Corespondenţă.* Ediţie alcătuită, îngrijită, studiu introductiv, note şi bibliografie generală de Virgiliu Tătaru, Drobeta-Turnu-Severin, Centrul Creaţiei Populare Mehedinţi, Editura Radical, 1996 (*Elena-Carletta Brebu*) 535
„Revista de etnografie şi folclor", tomul 41, nr. 1–2 şi 3–4/1996 (*Narcisa Ştiucă*) 536
CATHERINE BELL, *Ritual Theory, Ritual Practice*, New York, Oxford University Press, 1992 (*Marian Constantin*) 537
AGNÈS FINE, *Parrains, marraines. La parenté spirituelle en Europe*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1994 (*Marian Constantin*) 539
Cărţi şi publicaţii periodice străine primite la redacţie (*Elena Berceanu*) 540

BREVIAR

● *Bibliografie Gheorghe Vrabie* (Georgeta Vrabie). ● *Cultura populară – de la conceptele teoretice la realitatea de teren* (Ioana-Ruxandra Fruntelată). ● *Comisia de Etnologie şi Folclor (Raport anual 1996)* (Al. Dobre) 541

IN MEMORIAM

VICTOR CIRIMPEI, SERGIU MORARU (1946–1996) 549

https://biblioteca-digitala.ro

CONSTRUIREA STRIGOIULUI

OTILIA HEDEŞAN

Între 25 august şi 11 octombrie 1992 am înregistrat un număr de 22 de texte care reproduc principalele etape ale actului colectiv de transformare a unui eveniment ieşit din comun, decesul prin sinucidere al lui Vasile Gladiş din Pecica, într-o povestire despre strigoi. Demersul meu imediat subsecvent îşi propune să interpreteze acest act colectiv de „lectură" culturală, identificând motivaţiile care au produs sau au stopat anumite trasee narative, precum şi valorile comunitare care au fost activate în această împrejurare.

DATELE CONCRETE

Primul element de luat în considerare, cel la care trebuie raportate numeroasele variante individuale ale poveştii, este faptul real al morţii lui Vasile Gladiş, petrecut într-o dimineaţă oarecare din luna august a anului 1992. În afara funeraliilor desfăşurate după ritualul simplificat destinat sinucigaşilor, istorisirea vecinului martor la descoperirea cadavrului, Mihai Miheţ, a avut darul de a stârni intersul sătenilor din împrejurimi şi, chiar mai mult, de a genera un anumit orizont de aşteptare extrem de potrivit insinuării miraculosului în contingent.

Atât în primele relatări, cele din dimineaţa imediat următoare sinistrului, pe care le ştiu doar din referinţele femeilor care îl ascultaseră într-o brutărie, cât şi în povestirea, mult ulterioară evenimentului, actualizată special pentru imprimare, Mihai Miheţ a oferit o serie de detalii pe care le-a considerat definitorii pentru scena la care fusese participant fără voie. [„Într-o dimineaţă, când am ieşit afară, sau mai bine zis în fiecare dimineaţă mergeam afară şi primu care mă scol, acasă, eram io cu soacra. Acuma soacra mă depăşise. Veceu era ocupat. Zic: «– Trebuie să merg să mă piş acolo-n grădină, zic. Ce să fac?» Şi mă duc în grădină... Mă uit în

REF, tom 42, nr. 5–6, p. 377–400, Bucureşti, 1997

https://biblioteca-digitala.ro

stânga, hopa, că mai este-un om acolo. De la vreo trei-patru metri de la gard mai încolo. No, zic, nu-i bai, ăsta-i baci Văsălie. [...] Zâc: «– Ce-i baiu? Parcă-i mai înalt!» Mă uit la el. «– Pă ăsta-i spânzurat! Da', zâc, ce Dumnezău, că baci Văsălie nu purta clop, tătă vara nu l-am văzut cu clop.» Şi acuma era cu clopu-n cap. Zâc, precis că ori s-o pregătit, ori l-o pregătit careva, l-o ajutat. De ce să fie spânzurat cu clopu-n cap?"] Aceleaşi aspecte au fost deîndată „recitite" de către comunitatea tradiţională, care le-a omologat drept acte extrem de dense semantic şi, în acelaşi timp, deosebit de promiţătoare pe planul generării unei povestiri în stil tradiţional. Mai întâi, era vorba despre un fapt care se petrecuse în plină noapte şi, în plus, fusese descoperit între ora patru şi cinci dimineaţa, iar decuparea acestor două momente ale acţiunii aşeza evenimentele sub auspiciile dominante ale Necuratului. De altfel, peste doar câteva zile, una dintre femei, Maria Brăştin, definea gestul de disperare al sinucigaşului prin „să te dai tu în mintea lu Sătana!", confirmând, printr-o expresie memorabilă, această viziune generală a comunităţii. Infinit mai şocantă decât în timpul conotat malefic s-a dovedit o altă circumstanţă a întâmplării: felul în care era îmbrăcat sinucigaşul. Purtând haine de stradă şi chiar pălărie în cap, Vasile Gladiş părea că se pregătise pentru un eveniment special, ceea ce îi transforma moartea într-un act potenţial sobru şi care necesita explicaţii. Mihai Miheţ nu a încălcat nici o clipă limitele raţionalului, nu a plusat pe acest detaliu, dar a fost suficient să-l prezinte pentru ca el să declanşeze, mai apoi, povestea.

În relatările martorului abundă şi informaţiile menite să dilueze amploarea evenimentului: el descrie cu lux de amănunte micul ritual matinal al fiziologiei intime a familiei, în care intruziunea conştientizării morţii lui „baci Văsălie" apare mai degrabă rizibilă decât gravă. Întrucât, însă, povestitorul nu este un vecin oarecare, ci unul dintre cei mai „şcoliţi" din zonă, un inginer unanim respectat şi iubit, întreaga poveste nu a fost pusă nici o clipă sub semnul îndoielii şi tot ceea ce a provenit de la el a fost considerat component al unei situaţii-cadru absolute, care trebuia descifrată şi remodelată după canoanele dătătoare de sens ale mentalităţii tradiţionale.

PRIMELE ZILE

Întâmplător, inginerul Miheţ relatase sumar despre moartea vecinului său unui grup de femei aflat la taclale în incinta unei brutării din apropiere. Grupul asociat acestui spaţiu, alcătuit din muncitoare şi din vecinele care îşi petreceau o parte din timp acolo, a devenit unul din principalii colportori ai

https://biblioteca-digitala.ro

zvonurilor legate de moartea suspectă şi, mai apoi, unul dintre locurile cele mai importante de ţesere a poveştii în care Văsălie umplea rolul strigoiului.

La câteva zile după discuţie, două din aceste femei, Aurelia Dragoş şi Letiţia Barbu, au repovestit-o pentru imprimare. Ceea ce au spus prezintă un interes maxim pentru definirea tensiunii psihologice în care se găsea comunitatea confruntată cu evenimentul o dată neobişnuit al sinuciderii şi suplimentar incitant datorită manierei concrete a prezentării sale de către unul dintre martori. Ceea ce şochează la compararea variantelor celor două femei este asemănarea lor uluitoare, care le dă valoare de adevărate depoziţii. Povestitoarele nu pun aproape nimic de la ele şi nici nu folosesc vreodată termenul de *strigoi*, vreun echivalent al acestuia sau o aluzie cât de mică în acest sens, dar exactitatea cu care reproduc etapele discuţiei aparent neînsemnate la care participaseră într-o bună dimineaţă, reluarea strictă a tuturor amănuntelor auzite, inclusiv a celor licenţioase, indică însemnătatea pe care au acordat-o evenimentului. Interpretarea acestor două relatări nu este completă fără nuanţarea relaţiei extrem de dinamice dintre subiecţii enunţării – două femei foarte serioase, care nu au deprinderea de a vorbi urât, propunând lucruri dezavuate de către comunitate – şi obiectul povestirii lor, imposibil de transmis în absenţa unor cuvinte ruşinoase. Ce le-a determinat să procedeze astfel?

Deşi răspunsul nu este unul simplu şi tranşant, el trebuie căutat undeva în zona excepţionalităţii evenimentului care avusese loc şi care anunţa o urmare de aceleaşi proporţii. Aurelia Dragoş şi Letiţia Barbu au preluat o anumită informaţie de la Mihai Miheţ şi au tradus-o în codul carnavalescului, aşezând-o, aşadar, în proximitatea sacrului. Teoreticienii au observat că „în numeroase mitologii zeii, spiritele sau creaturile mitice se împart net în două categorii, una «serioasă», alta «comică». [...] În anumite societăţi există clovni şi bufoni sacri..."[1]. Preluând această sugestie şi adaptând-o situaţiei în discuţie, observ că una din sursele modelării morţii lui Vasile Gladiş pe arhetipul strigoiului a fost această asociere a sa cu un anumit tip de ridicol atât de îngroşat, încât era greu de perceput în afara unei extensii misterioase. La această viziune a contribuit şi amintirea unui bogat repertoriu de rituri prin care sunt manipulate materii umane reziduale, de genul excrementelor sau urinei, tocmai în scopul îndepărtării spiritelor malefice în genere şi a strigoilor în special. În această logică, folosirea vorbirii licenţioase are, subiacent, un efect apotropaic, întrucât „morţii rău morţi" nu se tem de nimic mai tare decât de azvârlirea acestor materii provenind de la cei vii, căci expunerea lor scabroasă evidenţiază tocmai diferenţa dintre cele două lumi.

[1] Rene Girard, *Violenţa şi sacrul*, traducere de Mona Antohi, Bucureşti, Nemira, 1995, p. 275.

https://biblioteca-digitala.ro

În pofida acestor elemente convergente în conturarea iminenţei unui eveniment extraordinar, foarte probabil de factură miraculoasă, nici una din cele două povestitoare nu recurge încă la termeni din acest repertoriu tradiţional. Ele, ca şi în întreg grupul din care fac parte, se află într-o aşteptare încordată a irumperii transcendentului în contingent. Deosebit de grăitoare, în acest sens, este o povestire înregistrată de la Letiţia Barbu, la câteva ore după imprimarea relatării despre întâlnirea cu inginerul Miheţ. De astă dată ea nu mai face nici o referire la evenimentul despre care era vorba, ci, fără să propună vreo relaţie explicită cu acesta, narează o „întâmplare" – cum o defineşte singură – auzită de multă vreme, „când era de optsprezece ani, „de la o femeie din Şepreuş, pe numele ei Pârvu Maria" şi petrecută „undeva, în altă parte". „Întâmplarea" pe care şi-o aminteşte brusc Letiţia Barbu este, însă, unul din textele cele mai cunoscute din repertoriul narativ care are ca personaj principal strigoiul, dezvoltându-se în jurul schemei epice a naşterii unui copil blestemat ca urmare a relaţiilor dintre nevastă şi soţul ei mort. Alăturarea ei fermă la ansamblul discuţiilor despre moartea vecinului Gladiş funcţionează ca un raţionament implicit: „Vecinul nostru a murit în nişte circumstanţe deosebite. Aşteptăm să se petreacă ceva ieşit din comun după înmormântarea lui. Dar când se petrec anumite evenimente postfunerare în care este implicat decedatul, acesta este, de fapt, un strigoi, aşa cum a fost cazul în povestirea Mariei Pârvu. Deci aşteptarea noastră în privinţa lui Văsălie este, practic, o aşteptare a întoarcerii sale ca strigoi."

Păstrând, aşadar, litera informaţiilor anterioare, provenite de la martorul imediat al evenimentului, femeile de la brutăria din apropiere, faţă de care Letiţia Barbu a funcţionat ca un adevărat lider de opinie, au produs o serie de transformări de adâncime. Ele au descoperit în scena spânzurării o adevărată „intrigă de predestinare"[2], care trebuia să fie cauza unei serii de evenimente ce urmau să fie aşteptate cu răbdare şi interpretate cu atenţie şi pricepere. Până la iscarea acestor acte, femeile au găsit, în amintirea lor, modelul tradiţional care trebuia să le ofere cadrele de referinţă ale comentariului. În aceste condiţii nu este deloc de mirare că, din toate povestirile stereotipe care au fost invocate pe parcursul celor două luni în care comunitatea rurală din Pecica a fost interesată de transformarea lui Vasile Gladiş în strigoi, aceasta este cea mai şocantă, cea mai terifiantă şi cea mai „neagră", tocmai pentru că rostul său era acela de a deschide drum unei realităţi infinit mai cuprinzătoare decât cea obişnuită. Oamenii nu mai trebuia să se mire de nimic, întrucât altceva mult mai grav avusese loc altcândva şi altundeva.

[2] Cf. detalierea conceptului la Tzvetan Todorov, *Povestirea primitivă*, în *Pentru o teorie a textului*. Introducere, antologie şi traducere de Adriana Babeţi şi Doina Şepeţan-Vasiliu, Bucureşti, Univers, 1980, p. 330.

https://biblioteca-digitala.ro

ZVONUL

În același timp în care femeile de la brutărie modelau în maniera reconstruită mai înainte evenimentul, pe strada aflată în imediata vecinătate a casei lui Vasile Gladiș s-a conturat o altă soluție menită să interpreteze moartea năpraznică. Întrucât aici fiecare dintre locuitori aflase secvențe ale întâmplării din cel puțin o sursă, după cum la alte momente fusese el însuși martor pentru ca apoi să povestească altora ce văzuse și ce făcuse, fidelitatea pentru un adevăr unitar era mult mai limitată.

Cercetătorii unor situații sociale de asemenea factură sunt de acord că „toate simbolurile misterioase constituie un resort ideal pentru zvonuri"[3], amploarea pe care vor lua-o acestea fiind direct proporțională cu „importanța și ambiguitatea evenimentului"[4] care le servește ca pretext. Vecinii lui Vasile Gladiș se aflau exact într-o atare situație: lângă ei și în completa lor ignoranță se petrecuse un fapt extraordinar și greu de explicat, la care nimeni nu asistase dar cu care, vrând-nevrând, luase contact toată lumea. Într-o încercare esențială de a pune lucrurile într-o succesiune de tip cauză–efect ei au intrat în matricea inventării poveștii care a avut ca primă fază stârnirea unui zvon. A fost determinant pentru această evoluție faptul că, practic, în toate zilele care au urmat înmormântării, zile de o încărcătură psihică sporită, nu s-a întâmplat nimic, și cum „întâmplările nu există [...] au apărut relatări ale întâmplărilor, mărturii potrivit cărora cineva a văzut sau a auzit ceva"[5]. Întrucât „viața socială se bazează pe încredere: din principiu nu pornim de la ideea că rudele noastre inventează, fabulează sau sunt victime ale halucinațiilor"[6], tot așa cunoscuții și vecinii lui Gladiș n-au avut de ce să se suspecteze reciproc în privința bunei-credințe cu care s-au implicat în lămurirea acestei chestii. Pentru că din dosarul întâmplării concrete și a cauzalității ei reale „lipseau prea multe piese, inconștientul colectiv a atârnat foarte greu în interpretare"[7]. Circumstanțialitatea întâmplării cunoscute de la inginerul Miheț, foarte apropiată de cadrele dilecte ale narațiunilor despre spiritele malefice și despre strigoi în primul rând, a avut, în aceste condiții, rolul cel mai important. Astfel, pe fundalul unei așteptări curioase și temătoare în același timp, s-a însăilat zvonul, cel mai bine reprezentat în relatările Savetei Zorici. „O murit on om lângă noi,

[3] Jean-Noel Kapferer, *Zvonurile*. Cel mai vechi mijloc de informare din lume. Prefață de Septimiu Chelcea, traducere de Marina Vazaca, București, Humanitas, 1993, p. 33.

[4] *Ibidem*, p. 32.

[5] *Ibidem*, p. 53.

[6] *Ibidem*, p. 35.

[7] *Ibidem*, p. 51.

https://biblioteca-digitala.ro

spânzurat. După mormântare nevasta şi pruncii or zâs că vine acasă. Şi l-or văzut, cu pitici şi mai ştiu io în câte feluri zâce că l-or văzut. Şi zâce că plânge pân ocol, bate feră dăolaltă, hărăneşte caii noaptea, bate porcii şi mai ştiu io câte. Şi duminică la amiaz, a fost ficioru la uliţă şi când s-o băgat 'năpoi, s-o băgat spăriat şi o zâs că l-o văzut pă tată-so cu bicicleta, ţângălea şi zâcea: „Am vinit la voi!"] Discutarea lui este esenţială, deoarece aici se găseşte o primă rezoluţie de tip creativ aplicată situaţiei concrete produse de moartea lui Vasile Gladiş. Valoarea sa nodală poate fi justificată şi prin poziţia specială pe care o ocupă femeia în raport cu cele două grupuri: ea locuieşte la intersecţia celor două străzi unde oamenii erau preocupaţi în mod special de poveste, comunică în mod predilect cu vecinii sinucigaşului, dar îşi face cumpărăturile pe cealaltă stradă, unde merge adeseori, deoarece rudele sale cele mai apropiate locuiesc acolo.

Observ, mai întâi, că spre deosebire de celălalt text care circula în aceleaşi zile şi care glosa pe seama spânzurării şi a descoperirii cadavrului, întreagă această istorisire este alcătuită, fără excepţie, din lucruri şocante, întrucât o experienţă culturală ancestrală, osificată în poveste, aşază în spatele fiecăruia dintre ele semnificaţii complexe şi finalităţi terifiante. Mai mult chiar, aşa cum sună această relatare, extrem de laconic pentru un conţinut atât de dens, ea apare destul de apropiată de rigorile rostirii tabuizante[8]. Nu pot să nu observ că, în scurta ei intervenţie, interlocutoarea mea pare a nu povesti nimic. Ea enunţă, doar, anumite acţiuni [*vine acasă, hărăneşte caii noaptea, bate feră dăolaltă, doarme noaptea împreună cu nevasta* etc.] despre care formulează aprecieri foarte vagi, mai degrabă conjuncturale [„... fel şi chip dă lucruri pântru mine nu prea plăcute"]. Acest fapt mi se pare posibil datorită unui statut special pe care îl au, aici, cuvintele care numesc acţiunile propriu-zise. Ele sunt, păstrând proporţiile, un fel de „titluri" de capitole din imaginarul colectiv sau, şi mai exact, un gen de „parole" convenţionale, unităţi de cod care operează în două registre, întâi într-unul superficial, verbal, socializat, unde creează aparenţa informaţiei dar, în acelaşi timp, ele declanşează procesele rememorării şi imaginaţiei. Vreau să spun că în momentul în care rosteşte „hărăneşte caii" povestitoarea oferă, fără îndoială, o veste, dar, pentru ea acest clişeu cheamă, totodată, o serie de întâmplări/povestiri pe care le-a auzit de-a lungul timpului, toate fascinante şi misterioase, dar toate „întreţesute cu non-spus", toate apte de a se lăsa în continuare complicate narativ sau încărcate simbolic. Cu cât aceste amintiri sunt mai bogate, ele permit o gamă mai largă de transformări/

[8] Cf. Umberto Eco, *Lector in fabula*. Cooperarea interpretativă în textele narative, în româneşte de Marina Spalas, prefaţă de Cornel Mihai Ionescu, Bucureşti, Univers, 1991, p. 49.

https://biblioteca-digitala.ro

interpretări personale şi apoi, în cele mai multe dintre situaţii, o reticenţă mai anxioasă în verbalizare. [Înregistrările făcute în acest caz au relevat că subiecţii cei mai convinşi de realitatea „întoarcerii lui Văsălie", aceia care manifestau constant comportamente cvasiritualizate cu tentă magică de genul scuipatul în sân, crucea cu limba în cerul gurii, purtarea unui obiect de îmbrăcăminte pe dos, au refuzat, fără excepţie, orice discuţie şi mai ales orice imprimare audio pe această temă.]

Dar „vorbind despre asemenea lucruri facem un pas spre diminuarea anxietăţii: interlocutorii pot demonstra că zvonul e imposibil, lipsit de sens. Dacă zvonul e creditat, asumarea colectivă a pericolului ne scoate din izolare, aceasta nemaiplanând numai asupra unui singur individ, ci asupra tuturor"[9]. Prin urmare, povestirii pe care un asemenea eveniment o poate deştepta nu trebuie să i se acorde doar rolul destul de modest de ordonare a unor evenimente ciudate, nici numai cel de explicaţie coerentă a unor fapte ambigui, ci chiar acela de enunţ cu funcţie apotropaică. Starea de lucruri, în cazul analizat, este de natură să evidenţieze că această funcţie are, în primul rând, o susţinere psihologică. Fiecare individ „se încarcă" ascultând relatările altora, dar „se eliberează" transmiţându-le în continuare. Rezultă, mai departe, că ea se manifestă eminamente în relaţiile de grup, succesul său fiind una dintre probele coeziunii sociale.

CONFIRMAREA

Pe acest fond de nelinişte generală, caracterizat prin comportamente paradoxale şi relatări ambigue, credinţa că vecinul sinucigaş s-ar întoarce strigoi a proliferat nestingherită de nimic. Punctele de vedere ale intelectualilor care locuiau pe cele două străzi, opoziţia lor formulată prin raţionamente sau prin îndemnuri la verificarea afirmaţiilor şi la experienţă personală nu au fost luate în considerare de nimeni. Locul de lider de opinie, îndeplinit aproape în toate situaţiile sociale de aceşti oameni şcoliţi, a rămas pentru câteva zile liber. Într-un târziu aici s-a instalat firesc Aurelia Moholea, femeia care scaldă morţii şi despre care se credea că a văzut şi a rezolvat multe situaţii de acest gen. Pentru ţeserea poveştii, rolul său a fost acela al unui *supervisor*. Cu o competenţă reală, validată şi acceptată unanim, ea a confirmat unele dintre întâmplări şi le-a exclus pe altele. Dând verdicte de probabilitate şi actualizare, ea a propus, de fapt, o ierarhie. Cu alte instrumente decât ale grupului, a făcut ordine, reţinând, din tot ce se

[9] Jean-Noel Kapferer, *op. cit.*, p. 72–73.

https://biblioteca-digitala.ro

vorbea, doar ceea ce putea fi recitit în codurile comunitare, ceea ce putea fi adus în schemele-tip tradiţionale. Astfel, oricât de neliniştitor, faptul pălea în faţa unei experienţe anterioare care îl echivala şi-i oferea, totodată, o soluţie. Mulând noua împrejurare pe situaţia generică, povestitoarea convertea, de fapt, necunoscutul într-un cunoscut îndepărtat cu care ea, prin actul însuşi al povestirii, realiza medierea.

În acest sens, demersul său a operat la trei nivele: mai întâi a oferit o istorisire coerentă a evenimentelor petrecute o dată cu moartea lui Gladiş; în al doilea rând, a reactualizat câteva povestiri despre strigoi cărora le-a căutat câte un argument al realităţii precum şi un mare număr de întâmplări greu de explicat fără recursul la magie; în al treilea rând, a detaliat filonul de practici menite să preîntâmpine transformarea mortului în strigoi din cadrul ceremonialului funerar.

Punând cap la cap informaţiile pe care le-a aflat din diferite surse, observaţiile şi deducţiile personale, femeia a construit o povestire în care evenimentele narate sunt aşezate într-o ordine fermă, fără anacronii demne de luat în seamă. Din toată fabula, însă, cea mai strictă mulare pe traiectul cronologic o are începutul, care aici este un moment anterior sinuciderii. Dintr-un punct de vedere extradiegetic [10] şi instituindu-se într-o instanţă omniscientă, Aurelia Moholea a debutat prin a prezenta trezirea din somn, la o oră strict memorată, a sinucigaşului, îmbrăcarea sa meticuloasă, discuţiile mărunte cu nevasta şi, apoi, ale acesteia cu băiatul, schimbul de cuvinte ale Draghinei cu inginerul Miheţ ş.a.m.d. Curiozitatea acestei relatări constă în faptul că ea este atât de completă încât umple toate nelămuririle. Spusă cu detalii, elaborată, aproape fără lacune logice, această povestire decupează din multitudinea de virtualităţi doar un singur traiect, iar acesta, evoluând, din moment în moment, de la cauză la efect, pare destul de liniştitor. Ea arată tuturor că faptele se petrecuseră/se petreceau aşa, erau sub control, toate celelalte cuplaje secvenţiale, iniţial deschise, dar nebătătorite şi, deci, periculoase, trebuie îndepărtate, iar teama poate să se diminueze. Totuşi, privind lucrurile din afara comunităţii care a acceptat fără rezerve soluţia Aureliei Moholea, constat preeminenţa povestirii asupra experienţei. Nimeni nu a contestat scena şi nici nu a aruncat cea mai firavă umbră de îndoială asupra ei, în ciuda faptului că toate acele întâmplări, astfel sau altcum decât fuseseră ele povestite, se petrecuseră în absenţa oricărui martor. În altă ordine de idei, din dorinţa de a oferi amănunte, femeia a optat pentru o lentoare atât de mare a povestirii, întrerupte de nenumărate dialoguri memorabile, unele cu virtuală deschidere metaforică,

[10] Gerard Genette, *Nouveau discours du recit*, Paris, Seuil, 1983, p. 55–56.

https://biblioteca-digitala.ro

încât, aproape ca în unele texte de proză modernă, timpul povestirii a ajuns mai mare decât timpul universului ficțional pe care ea îl reconstruiește. Această receptare necondiționată, extrem de grăitoare pentru mentalitatea tradițională, a determinat ca, o dată conturată și făcută publică printr-o voce de multă vreme creditată comunitar, povestirea evenimentelor să funcționeze ca o confirmare a adevărului credinței în „transformarea în strigoi". În același sens, tuturor faptelor știute și, implicit, girate li s-a asociat numele de Văsălie ca agent, astfel încât vecinul concret care tocmai murise a fost mutat în domeniul personajelor cu nume fixe și sonore.

Începută în maniera prezentată mai sus, povestirea Aureliei Moholea a continuat printr-o permanentă contrapunctare a unor secvențe rituale cu relatarea zvonurilor despre „întoarcerea" postfunerară a lui Văsălie. Astfel femeia a dat o turnură complet diferită stării de spirit comunitare: toate acele lucruri grozave care se zice că se petreceau chiar în preajma lor, trebuiau privite cu destulă detașare, căci ele nu mai erau manifestarea unei forțe funciar agresive și ostile oamenilor, ci urmarea aproape instantanee a unei necunoașteri condamnabile și a unor încălcări repetate și regretabile ale ritualului. Fiecare moment mai important al subiectului este anticipat de un discurs detaliat, autocitat cu emfază, în care povestitoarea enumără toate gesturile exemplare și circumstanțele optime ale actualizării lor, fiind sigură că numai ele pot funcționa drept cauze ale unei treceri ireversibile a mortului în lumea cealaltă. În locul aplicării în practică a spuselor sale (ale Aureliei Moholea), familia lui Văsălie pare urmărită de o permanentă amnezie, chiar dacă aceasta vizează, cel mai adesea, doar detaliile. Aurelia prescrie înfierarea imediată a mortului, iar familia o lasă pe a doua zi; cere acoperirea ochilor deschiși, parcă, în ciuda încetării din viață, dar nimeni nu ia nici o măsură; dictează întoarcerea măturii cu spicul în sus după ce aude că ai casei dorm neliniștiți și nu vede nici un semn că lucrurile s-ar fi făcut așa; precizează că preotul trebuie așteptat cu lumânările aprinse în colțurile casei, nimeni nu se îngrijește de asta ș.a.m.d. Redundanța impresionantă a scenariului „prescripție–încălcare" face ca evenimentele, pornite mereu de pe temeiuri greșite, să fie întotdeauna altele decât cele dorite, inverse acestora și terifiante.

Oricât de firești ar părea acum lucrurile, un dubiu esențial plana în jurul Aureliei Moholea: dacă ea știuse atât de bine ce, cum și când trebuie făcut, de ce se eschivase de la toate acestea, de ce nu gestionase funeraliile în așa fel încât nimic rău să nu se întâmple? Bineînțeles că aceasta era o problemă care nu se putea înfiripa decât la mult timp după nașterea poveștii, căci comunitatea, dornică de senzațional, avusese mult prea multe și mult prea variate informații după moartea lui Văsălie pentru a renunța la

https://biblioteca-digitala.ro

strigoiul ei numai de dragul contemplării unui ceremonial tradiţional excelent executat. Totuşi, pentru a preîntâmpina o acuză de acest gen, femeia pricepută întru ale mortului a oferit şi o foarte bogată „documentaţie" tradiţională a acestor cazuri. Ea a povestit în diverse împrejurări o întreagă serie de întâmplări despre strigoi şi vrăjitori, readucând în mintea consătenilor săi imaginea metamorfozelor misterioase şi a efectelor incontrolabile, precum şi o atmosferă înţesată de aşteptare şi anxietate. În textul înregistrat, aceste exemple s-au rânduit, potrivit regulii paşilor mici, din aproape în aproape. În primul rând a fost rememorat un detaliu prea puţin ştiut, de la pregătirea pentru funeralii a unei femei bine cunoscute de toţi cei de faţă – mama lu Jeni; după cum pretinde interlocutoarea, aceasta avea codiţă dar, observându-se la timp, în locul simplei înfierări i s-a înfipt un cui înroşit în inimă şi nimic neplăcut n-a mai urmat după înhumare. Apoi s-a invocat cazul „lu Tutăloaie", al cărei bărbat mort nu s-a liniştit şase săptămâni după deces. În al treilea rând s-a istorisit despre o femeie care se metamorfoza, după o anume, neştiută de nimeni, periodicitate în diferite animale şi pornea astfel pe uliţele satului. Început ca o întâmplare, acest al treilea exemplu eşuează pe planul contingentului în momentul în care interlocutoarea mea este în imposibilitatea de a stabili o identitate între personaj şi o anumită persoană mai bine sau mai puţin cunoscută din sat. În al patrulea rând, aparent deviant faţă de aspectul sistematic care caracterizase prezentarea faptelor în prima parte a discuţiei, sunt rezumate anumite întâmplări care au ca personaje diferiţi magicieni locali: Olăriţa, Maţa, preotul de la Igneşti, Livi, vrăjitoarea de la Vârfurile.

Ce efecte poate să fi avut reiterarea acestui repertoriu cu profil unitar dar cu nuanţe destul de variate? Urmărindu-l în configuraţia sa discursivă, constat că faptele citate sunt iniţial similare cazului în curs, al lui Văsălie, apoi asemănătoare doar în unele privinţe, pentru ca întâmplările din ultima categorie să prezinte doar vagi filiaţii cu situaţia care trebuia explicată. Interesul Aureliei Moholea pentru un ritual bine făcut, pe care doar ea îl cunoaşte în toate amănuntele, se manifestă şi aici, căci, amintind povestea „mamei lu Jeni", femeia pretinde că, efectuând la timp cele de cuviinţă, dezechilibrul comunitar a putut fi salvat. Exemplul al doilea pledează pentru o rezolvare postfunerară, căci şi în condiţiile în care revenea după moarte, celălalt strigoi al ultimilor ani, Tutali, „s-a liniştit" după pomenile de şase săptămâni. Evocând o realizare mult mai extinsă decât cea validată îndeobşte, celelalte întâmplări – dintre care povestitoarea le girează pe unele, pretinzând că a fost pacienta diverşilor agenţi magici cu intenţii malefice – sunt, practic, o mărturie că orice este posibil, şi acum se poate

https://biblioteca-digitala.ro

petrece orice lucru oricât de ieşit din comun, căci aşa ceva s-a întâmplat deja/sau pentru că nu este nimic nou sub soare.

Interpretate astfel, povestirile Aureliei Moholea se dovedesc a fi, în acelaşi timp, stimulente ale credinţei, instrumente de terapie comunitară şi profeţii ale salvării care va interveni mai devreme sau mai târziu. Raportând intervenţia ei la întregul context rural a cărui documentaţie am transcris-o, este evident că punctul de vedere pe care l-a exprimat a echivalat cu confirmarea aşteptărilor şi bănuielilor că Văsălie s-a transformat în strigoi, dar, ca în orice asemenea situaţie, el a anticipat şi finalul inerent al spaimelor.

POVESTIRI EŞUATE

După ce Aurelia Moholea, profesionista funeraliilor locale şi femeia cea mai informată în domeniul cu graniţe laxe al magiei a dat, cu destulă toleranţă, verdictul că Văsălie este strigoi, lumea a neglijat toate reţinerile pe care lidera lor de opinie momentană le exprimase şi a plonjat, înfiorată şi fericită în acelaşi timp, în contemplarea şi explicarea necunoscutului. Pentru cei mai mulţi dintre localnici integrarea în această stare de spirit generală a însemnat, în continuare, doar reproducerea fidelă a ceea ce auziseră de la alţii şi, cu predilecţie, a ceea ce putea fi raportat, chiar dacă prin câţiva intermediari, la autoritatea Aureliei Moholea sau la mărturia socotită indubitabilă a Draghinei Gladiş, soţia mortului. Celelalte relatări, toate succinte şi organizate pe seama enumerării de fapte foarte generale dovedesc că, pentru cei mai mulţi dintre localnici, validarea obiectului credinţei lor nu a însemnat şi transgresarea unor limite discursive. Ei şi-au menţinut statutul de ascultători foarte interesaţi, dar nu s-au aventurat pe traiectul de potenţiali povestitori decât extrem de arareori. Variantele pe care ei le comunică pentru înregistrare sunt mai degrabă nişte propoziţii cu valoare mnemotehnică decât nişte povestiri supuse unei retorici speciale, aşa cum sunt cele ale Aureliei Moholea, ale Letiţiei Barbu sau, probabil, altele cu nucleu fix pe care le auziseră aiurea.

Deşi intenţia de ordonare, prin alte povestiri decât cele care au fost deja citate şi deveniseră, păstrând proporţiile, canonice pentru situaţia dată, s-a manifestat destul de rar după zilele „confirmării strigoiului", totuşi, în mai multe cazuri, oamenii au încercat să muleze anumite informaţii pe modelele integratoare ale epicii tradiţionale. Întrucât aceste tentative nu puteau apărea acolo unde situaţia şi-a generat, deja, de multă vreme, povestea (*id est* se actualizase, deja, de către „profesioniştii" locali sau prin

https://biblioteca-digitala.ro

rememorarea unui nucleu epic osificat, devenind o povestire clară, pe cât se poate de completă, care propune un final limpede), ele s-au orientat înspre anumite fapte deviante de la repertoriul tradiţional al strigoiului, puse pe seama lui Văsălie. Noutatea acestor informaţii a stârnit suspiciunile unora dintre cunoscători şi a pus, câteodată, în pericol chiar adevărul strigoiului. Aceste povestiri pornesc, de fapt, de la anumite greşeli sau confuzii de motive tradiţionale. Ele sunt extrem de elocvente pentru statutul unei comunităţi care şi-a păstrat intacte sistemele de reacţie culturală la anumite categorii de stimuli, dar a uitat „listele" de subiecte, simboluri şi motive potrivite fiecăreia dintre situaţii.

Prima greşeală ce a forţat fixarea prin naraţiune a fost provocată de Maria Brăştin, care a dezlănţuit o tiradă hotărâtă împotriva soţului ei, dornic să cumpere câţiva purcei de la familia decedatului. Argumentul principal al femeii a fost că „acela vine şi-i duce purcica şi n-ai nici purcică nici bani. – Dacă el îi strâgoi şi vine acasă noaptea". Judecata Mariei Brăştin se baza, de fapt, pe o analogie: „În fiecare noapte Văsălie se întoarce acasă şi hrăneşte animalele. El trebuie să procedeze la fel şi dacă acestea vor fi vândute". Corectă din punct de vedere al legilor magiei, interpretarea femeii este, însă, cu totul nepotrivită situaţiei. Ea ignoră credinţa potrivit căreia „mortul rău mort" nu revine oriunde, ci este legat de spaţiul casei şi al pământurilor sale. Familia Brăştin n-avea de ce să se neliniştească, deoarece Văsălie, prin predeterminarea sa tradiţională, nu o putea ruina. Oamenii, însă, nu mai ştiau acest lucru şi, atunci, au inventat cu reguli potrivite altor contexte, iar efectul a fost unul degringolant şi neliniştitor.

Această suplimentare a spaimei pe care a declanşat-o construcţia Mariei Brăştin, cu totul nefirească, întrucât rolul celorlalte povestiri era în primul rând unul terapeutic, a dus la „problematizarea" relaţiei strigoiului cu locul casei şi cu membrii familiei. S-a constatat, astfel, că nimeni altcineva decât ai casei nu avusese „revelaţia" întoarcerii strigoiului, şi, în lipsa amintirii că el este legat de familia şi spaţiul pe care aceasta îl posedă, lacuna a ridicat serioase suspiciuni. Oare nu cumva căsenii, umpluţi de spaimă, au vedenii nedefinite? Oare nu cumva fiul, mai întotdeauna ameţit de alcool, are iluzii deşarte? Pentru că toate aceste dubii s-au ridicat foarte târziu în ordinea cronologică a ţeserii poveştii, greutatea lor a fost subminată de chiar credinţa comunitară. Totuşi, nelămurirea, care viza esenţa problemei, a persistat până când soluţia a fost exprimată prin intermediul unei povestiri formalizate, preluate ca atare din alt repertoriu rural. Maria Ponta, originară din Gorj, dar bine integrată în comunitatea unde trăieşte de aproape cincisprezece ani, a lansat, ca dovadă a limitării relaţiilor postfunerare ale mortului la domeniul celor apropiaţi din neam, istorisirea unei întâmplări

https://biblioteca-digitala.ro

puse pe seama unei rude mai îndepărtate ale sale care a trebuit să-şi acopere şi să-şi liniştească prin ritual un asemenea strămoş neliniştit. Gestul acesta, cu implicaţii imediate asupra stării de spirit a comunităţii şi asupra configuraţiei credinţei, este extrem de interesant şi în planul comunicării interculturale. El relevă condiţiile în care opinia unui *outsider* este luată în considerare şi integrată sistemului cultural propriu. Greşeala Mariei Brăştin, în măsură să sporească dezordinea şi anxietatea, a fost corectată prin exemplul coerent din punct de vedere narativ invocat de Maria Ponta. Chiar dacă locul desfăşurării sale era unul de neatins iar timpul la fel de incert, oamenii îl cunoscuseră prin vocea demnă de încredere a femeii venite de acolo, care media, astfel, între contingentul neliniştitor şi lumea riguroasă a poveştii al cărei cronotop este, în mod preferenţial, situat departe şi demult.

Tot pe seama mărturiei limitate la membrii familiei s-a ţesut şi a doua povestire pe care o consider eşuată. Maria Cristea şi Saveta Zorici au preluat informaţiile venite de la un oarecare Şetanschi potrivit căruia, în momentul când el intrase în grădina sinucigaşului, s-ar fi auzit strigat de o voce. Interesul celor două povestiri consistă, însă, într-o bogată figură discursivă: „Şi trecând pe-acolo, pe lângă uşă, o-auzit o voce: / – Da' tu ce cauţi aici? / N-o băgat de seamă, c-or foşnit tuleii, cum or fost uscaţi. Mai o dată: / – Apu ţie ce-ţi trăbă aici? / Şi a treia oară când l-o-ntrebat o-auzit perfect şi el şi fata cea mică". Intenţia de augmentare a sentimentului ascultătorului este, aici, evidentă. În acest sens povestitoarea recurge la o figură recurentă în arsenalul epicii tradiţionale, triplicarea [11]. Este o triplicare intensivă, căci vocea se aude prima dată neclar, a doua oară aşa şi-aşa şi abia a treia oară distinct. Până aici, nimic neobişnuit! Problema este că recursul la o asemenea relatare nu poate fi făcut decât din perspectivă extradiegetică. Oricât de atent, Şetanschi este robul statutului său de personaj al unei anumite scene, deci ceea ce cunoaşte el, din locul său intradiegetic, trebuie exprimat numai printr-o povestire homodiegetică [12]. Astfel rezultatul frizează absurdul, aşa cum se şi întâmplă aici, unde triplicarea nu este girată de nimic. În pofida erorii de construcţie a discursului, Maria Cristea lasă să ajungă până la virtualii ascultători un foarte interesant joc al vocilor narative, rezultat din întrepătrunderea povestirii - mărturie cu marile subiecte ale epicii tradiţionale comunicate întotdeauna de o voce demiurgică, aflată într-o postură superioară şi omniscientă.

[11] Despre triplicare ca „element auxiliar" al structurii funcţionale a basmului, cf. V.I. Propp, *Morfologia basmului*, în româneşte de Radu Nicolau, studiu introductiv şi note de Radu Niculescu, Bucureşti, Univers, 1970, p. 74–75.

[12] Gerard Genette, *op. cit.*, p. 55–56.

https://biblioteca-digitala.ro

O GREŞEALĂ SOCIALIZATĂ

„Vine acasă", folosit pentru a caracteriza neliniştea sufletului lui Văsălie şi, implicit, nenorocirea familiei Gladiş, avea, pentru ascultători – chiar şi pentru cei mai sumar informaţi –, un set de elemente subînţelese: hrăneşte vitele, face zgomote lăsând să i se simtă prezenţa, urcă noaptea în patul nevestei. Cu alte cuvinte „vine" era compus şi asigurat de aceste evenimente minimale ale existenţei domestice despre care ai casei povesteau exact în termenii în care ar fi depus o mărturie. Situaţia, însă, era una ceva mai complicată: „a veni acasă" ca predicat al unui subiect special [o persoană decedată cu puţin timp în urmă] este expresia eufemistică şi/sau tabuizantă pentru „a fi strigoi". A spune, însă, despre cineva că „se întoarce strigoi" este un lucru pe care o comunitate nu şi-l poate permite fără actualizarea unei adevărate „proceduri" a imaginarului. [Restricţii serioase în această privinţă provin din faptul că, în general, un asemenea lucru nu i se poate întâmpla oricui, ci doar celui care, în timpul vieţii, a întreţinut relaţii cu Necuratul fie făcând vrăji, fie ucigând. Astfel mai poate fi strigoi cineva născut în condiţii speciale, deci ispăşitorul unui „blestem pe viaţă", sau înmormântat fără rigorile necesare. Asta înseamnă că, în comunitate, a afirma „cutare este/vine strigoi" echivalează cu o judecată implicită şi obligatoriu nefavorabilă asupra individului decedat şi mai cu seamă asupra neamului din care acesta face parte.] Ea trebuie, aşadar, să documenteze, invocând mărturii, o atare situaţie.

Într-o ordine firească a travaliului imaginar lucrurile ar sta cam aşa: mai întâi se ştie că, în anumite condiţii [îndeplinite în cazul lui Vasile Gladiş], mortul se poate întoarce; apoi se interpretează drept indicii ale acestei „întoarceri" diferite evenimente, eventual dar nu necesar mai neobişnuite, din realitate; aceste indicii corespund unuia sau/şi altuia din acele „fapte" minimale, cvasiunanim acceptate drept componente ale „statutului" de strigoi; prin relatarea unei/unor asemenea întâmplări se insinuează că s-au îndeplinit etapele „de verificare" ale trecerii de la virtualitate la actualizare, cu alte cuvinte „cutare se întoarce". Acum afirmaţia, oricât de gravă, nu mai pare o simplă scorneală, ci o adevărată rezoluţie pe care, din acest moment începând, comunitatea va justifica-o prin „citarea" *tale quale* sau măcar prin invocarea aluzivă a uneia din povestirile care au anticipat-o.

O dată străbătut acest traiect, lumea se trezeşte, de fapt, înaintea unei poveşti reiterate, adică, în spiritul lui Mircea Eliade, înaintea unei epifanii. Ceea ce fiecare ascunsese în sine, ca pe ceva fascinant şi misterios totodată, se manifestă plenar, socializat, probând pentru cei de acum şi pentru cei ce

https://biblioteca-digitala.ro

vor să vină validitatea credinței. Cum aceste împrejurări sunt destul de rare, atunci când condițiile lor preliminare, complicate și prolixe, se întrunesc totuși, se simte nevoia unei „argumentări" suplimentare. Astfel, fiecare strigoi, o dată acceptat ca atare, cată să-și adauge la acele manifestări care sunt proprii genului câteva speciale, individualizate. În cazul lui Văsălie acest rol l-au jucat *piticii*. [Amintesc, în aceeași ordine de idei, o serie de narațiuni despre un strigoi din Vețel care „s-o pus pă roțâle dă la biciclete"[13]. Adică, fără să analizez prea mult, dacă pentru a fi acceptat ca atare, strigoiul trebuie să fie predicatul unei întregi serii de acte tradiționale, ca și când ar tranzita printr-o succesiune de trepte inițiatice, din momentul socializării, cu un nume și chiar cu o imagine mai puțin abstracte, el poate face lucruri oricât de neașteptate, cel mai adeseori chiar de o noutate șocantă pentru mediile tradiționale. Această etapă este, în fond, cea care îl legitimează temporal.]

Transcriu, în continuare, pasajele care au susținut această particularitate: „După mormântare, nevasta și pruncii or zâs că vine acasă... Și l-or văzut, cu pitici și mai știu io în câte feluri zâce că l-or văzut." [Savita Zorici]; „Am auzât și io c-or fost tri pitici în fața grajdului, apu nu știu... / *Ce făceau?* / Stăteau și să uitau la ei, la soție, la copii... / *Când i-au văzut?* / Noaptea, noaptea... Și io am auzât că tri pitici erau... Mici, mici așa [Povestitoarea arată cu mâna circa cincizeci de centimetri de la pământ.] erau." [Elena Galu]; „Tăt am auzât și dă una și dă la alta că vine noaptea acasă și hărănește caii și pune fân și bate coasa și văd pitici și umblă cu biticla." [Aurelia Dragoș]. Toate aceste relatări își au izvorul în povestirea soției celui decedat: „... Și or ieșit pă la nouă, pă la zece-n curte ca să stângă becurile și să bage la cai pă noapte. Și-atuncea, la porci în colnă, acolo, în colnă la cotarcă, or văzut tri, așa, pitici. Și spune că ceva căciulă roși, cu zobonel roșu pă ei, acolo su' șopru la cotarcă, lângă cotețu dă porci. Când or văzut, sigur că s-or întimidat [Draghina Gladiș]". Remarc în treacăt că din narațiunea plină de detalii relevante a Draghinei, unde se precizează timpul evenimentului [după nouă seara timpul este propice manifestărilor malefice], locul epifaniei [unul mărginaș, deci compatibil cu intruziunile lumii necurate], aspectul concret al vedeniei [cu căciuliță și hăinuțe roșii], ca și efectul acestui impact [spaima], în relatările celorlalte femei nu mai rămân decât piticii înșiși. Am astfel convingerea că toate informațiile Draghinei nu interesează ca atare, ci doar ca argumente ale coerenței și validității imaginii. Astfel, orice ascultător cu o competență tradițională medie [ceea ce vrea să însemne cu o competență generală, nu neapărat una specializată în

[13] Inf. ter. Valeria Vasiu, 78 de ani; 28 iulie 1992, Cherghеș, județul Hunedoara.

https://biblioteca-digitala.ro

problematica funerară] va putea reconstitui un cadru compatibil unei asemenea ipostazieri. Timpul, ora, efectele în care se pot petrece lucruri ieşite din comun, astfel încât, cam neaşteptaţi şi cam rari, piticii par totuşi bine motivaţi contextual. În condiţiile în care credinţa tradiţională exclude viziunea strigoiului însuşi, ceea ce, în alţi termeni, echivalează cu imposibilitatea vizualizării esenţei de natură sacrală, imaginea piticilor pare a fi chiar aspectul profan sub care, în aceste condiţii, se camuflează misteriosul.

Această succesiune de semnificări şi interpretări, acceptată până la urmă în comunitate, a trebuit să facă faţă şi unei contestări extrem de violente. Atentă la orice fapt provenit dinspre familia Gladiş, Aurelia Moholea, vecina cea mai apropiată şi, absolut întâmplător, femeia cea mai iniţiată în problematicile funerară şi magică, n-a pregetat să ironizeze această istorisire pe care a recunoscut-o drept „apocrifă". „... Şi că o văzut şi doi pitici. / – Nu mai vorbiţi prostii, zâc. Cum aţi văs't şi doi pitici?/ – Da, zâce, i-am văzut, or fost mici şi cu barbă neagră şi-n cap roşu! / – Numa' asta n-am mai auzât! [Povestitoarea bate din palme în semn de amuzament.] Am îmbătrânit, zâc, da' lucru ăsta nu l-am auzât, zâc. Şi voi [intonaţia este o ironie maximă] şi-aşa ceva aţi văzut? Nu vă mai încredeţi, lăsaţi-le la o parte astea!"

Ceea ce poate părea o simplă nemulţumire a femeii care nu fusese consultată, aşa cum se întâmplase în toate celelalte împrejurări, în legătură cu acest nou eveniment din serialul spaimelor familiale ale Gladişilor, are rădăcini mai adânci şi semnificaţii mai profunde. Oricât de tentată aş fi să-i înţeleg pe pitici drept „fiinţe ale misterului" [14] şi să le explic prezenţa într-un spaţiu bântuit de sufletul neliniştit al unui proaspăt sinucigaş, interpretându-i analogic ca „genii ale pământului şi solului" [15], nu pot să nu mă întreb dacă ei au un loc, cât de însemnat, în imaginarul funerar românesc. Răspunsul l-a dat, înaintea mea, vecina Aurelia care, cu ochi exersat de-a lungul unei cariere tradiţionale îndelungate, a recunoscut melanjul şi n-a pregetat să-l condamne deîndată.

Lucru ciudat, însă! Femeia care fusese urmată în toate celelalte subiecte, ale cărei povestiri integratoare erau mereu aşteptate pentru ca zvonurile să fie confirmate sau infirmate, a clacat de astă dată, poate pentru că lumea era dispusă să accepte discursul tradiţional doar pentru segmentul care relua subiecte ancestrale. Evenimentul nou, individualizant, aducea cu el şi un discurs eliberat de rigorile anterioare. În itinerariul lor piticii au ajuns în gura copiilor care, având o competenţă distinctă de cea a adulţilor,

[14] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, Bucureşti, Artemis, 1995, III, p. 101.

[15] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro

nu s-au mirat deloc de ei şi le-au găsit un loc absolut normal în povestire: „ Am auzât că Văsălie-i strâgoi şi noaptea vine acasă şi dă... Vine cu doi pitici şi dă la hoare, hărăneşte porcii şi vorbeşte cu nevastă-sa şi cu copiii". [Elena Ponta] În imprimările cu femeile în vârstă, citate mai sus, locul acestor personaje era, în general, unul final. Mai mult chiar, uneori abia după încheierea înregistrării, la o întrebare suplimentară, interlocutoarea mărturisea că auzise şi ea despre pitici. Şi atunci când erau trecuţi în înşiruirea evenimentelor ieşite din comun, ei rămâneau stingheri şi absurzi datorită lipsei oricărui predicat cu care să aibă o compatibilitate tradiţională. Povestirile de mai sus ni-i arată stând şi privind târnpi, indiferenţi şi inconştienţi de angrenajul terifiant pe care îl stimulează. Iată că, trecuţi prin patru urechi şi cinci guri, piticii s-au mutat, prin intermediul unei fetiţe de nouă ani, pe locul întâi în povestire. Între timp ei au devenit din trei, doi, mulându-se cuminţi pe rolul de adjuvanţi care li se oferise. În această ordine de idei funcţionează dezambiguizant povestirea următoare: „Şi zâcea că să uitau dân cameră familia, copiii şi nevastă-sa şi îl vedeau. Şi zâce că erau doi pitici după el, îl ajutau, probabil [Letiţia Barbu]". Explicarea este extrem de importantă, căci, aşa cum îi imaginase fetiţa, ei corespundeau destul de exact la ceea ce Marcel Mauss numeşte „reprezentări magice personale [...] menite să prezinte într-o manieră concretă eficacitatea magică a riturilor şi calităţilor. [...] Ele substituie, pur şi simplu, ideea de persoană-cauză ideii de cauzalitate magică" [16]. Conchizând: o dată acceptată comunitar, imaginea piticilor era una extrem de pregnantă şi terifiantă, totodată, tocmai datorită caracterului lor cu totul neobişnuit; experienţa tradiţională în domeniu nu oferea antecedente care să conţină în ele însele şi soluţia înaintea unei asemenea apariţii; imaginea era deci una cu o deschidere maximă, una din care putea să se nască aproape orice, tocmai de aceea pomenită cu sfială şi curiozitate în acelaşi timp; plasându-i, în linia basmelor de sorginte germanică şi scandinavă, cunoscute din lecturi, în rolul de adjuvanţi ai altcuiva [ai personajului comentat – Văsălie], fetiţa de nouă ani a decupat, din seria de linii narative posibile la un moment dat, una singură; astfel ea a transformat necunoscutul în cunoscut şi a produs, instantaneu, o „îmblânzire" a vedeniei. Fără să fie încă sigură de asta, prin gura copiilor, comunitatea a efectuat un demers argumentativ similar cu cel pe care îl realizase, în privinţa tuturor celorlalte subiecte, lidera de opinie, Aurelia Moholea, cea care traducea nefirescul în firesc, recitind, în situaţiile prolixe relatate de ceilalţi, manifestările unor modele şi prototipuri ancestrale.

[16] Marcel Mauss, Henri Hubert, *Teoria generală a magiei*, traducere de Ingrid Ilinca şi Silviu Lupescu, prefaţă de Nicu Gavriluţă, Iaşi, Polirom, 1966, p. 100.

https://biblioteca-digitala.ro

Demonstraţia nu poate să nu ia în discuţie şi un alt aspect: există/nu există şi, dacă da, cu ce valenţe simbolice, pitici în ansamblul culturii noastre tradiţionale? Am afirmat mai sus, uzând şi de opiniile femeii celei mai autorizate din comunitatea analizată, că locul lor nu este, în mod evident, în imaginarul funerar. O lectură a unui corpus de mitologie românească nu poate face, însă, abstracţie de reflecţia tradiţională asupra proporţiilor trupului omenesc. În viziunea ţărănească chipul şi mărimea omului n-au fost nimerite de la începuturi, ci doar ca urmare a unei succesiuni de încercări, fapt concordant cu naraţiunea cosmogonică însăşi: „Dumnezeu a făcut la început pe urieşi, dar văzând că sunt prea mari şi se-mpiedică de munţi şi de păduri şi nu-s de nici o treabă, s-a gândit să facă alt soi de oameni şi atunci a făcut aşa nişte oameni mici, mici de tot, ca nişte pitici. [...] Erau aşa de mici că nouă lucrau la un cuptor. Dar nici aceştia nu puteau isprăvi nimic pentru că erau mici şi de nici un folos“ [17]. Cum oamenii de azi sunt sinteza fericită a acestor două neamuri incipiente, toţi cei care, într-un fel sau altul, amintesc de acele forme imperfecte sunt demni de milă, căci, după aceeaşi crestomaţie: „Aceştia sunt nişte oameni ca noi românii, dar îs mai mici la făptură şi la stat şi puţintei la minte“ [18]. Vedeniile de la marginea curţii lui Văsălie Gladiş au avut însă prea puţin de-a face cu această perspectivă românească potrivit căreia „omul e om“ în măsura în care trupul său nu depăşeşte, nici într-o parte nici în cealaltă, o dreaptă măsură. Ei au fost, încă de la început, puşi în relaţie cu o „lume neagră“ şi periculoasă. Cred însă că punctul de vedere menţionat mai sus a putut întreţine o anumită stare de dubiu, absolut necesară actului de imaginare colectivă, stare care a compensat prin judecata de factură ironică [„Aceşti neputincioşi să fie chiar o ipostaziere a sacrului?“] tensiunea provocată de proximitatea irumperii sacrului în profan.

Tradiţia românească mai tezaurizează, însă, şi figura extrem de incitantă, chiar dacă mai puţin frecventă, a piticului diform din basm. Numit „Tarta-cot-barbă-d-un-cot, o stârpitură de om cu barba de un cot cu trup cu tot; Tartăcot barbă d-un cot, călare p-o jumătate de iepure şchiop; Stati cot palma picioru cu barba cât grapa, cu dinţii cât grebla şi cu ochii cât roţile de la plug, călare pe o jumătate de iepure; Omul cât cotul cu barba cât cotul pe un iepure călare, cu căpăstrul de chiotoare, răzimându-se într-un pai de secară; Omuţul cât şchiopul cu barba cât cotul... un omuţ numai cât un prunc, cu o barbă lungă de târâia după el; Staticot cu barba de şapte coţi; Titicot cu barba de un cot încălţat cu găoci de ouă; Salcotea cel din lumea

[17] Marcel Olinescu, *Mitologie românească*, Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1944, p. 101–102.
[18] *Ibidem*, p. 87.

https://biblioteca-digitala.ro

zmeilor cu o barbă de 99 de stânjeni; Bărbăciu-Măciuc"[19], acesta este actant preferențial al unei serii de basme cu trăsături particularizante demne de tot interesul. Mai întâi piticul disproporționat apare întotdeauna dintr-o gaură a pământului, iar contactul, ulterior, al voinicului cu el are loc doar după transcenderea sa obositoare în spațiul submundan. Toată această călătorie coborâtoare poate fi integrată într-o succesiune de acte inițiatice menite să medieze relațiile bărbatului viteaz cu forțele chtoniene, feminine și, implicit, periculoase. Lucrurile sunt cu atât mai evidente cu cât aceste basme [și aproape numai ele] includ imaginea voinicului care merge întotdeauna pe jos, în proximitatea magică a pământului care trebuie dominat. El se înfrățește, invariabil, cu eroi care domină, deja, diferite domenii ale *Terrei Mater* [Strâmbă-Lemne-pădurea, Sfarmă-Piatră-chiar pământul pietros]. Coborârea în pântecele pământului nu mai este, în aceste condiții, una facultativă sau rezultată dintr-un conflict secundar, ci tocmai punctul culminant al inițierii sale virile. În spațiul de dincolo eroul trebuie să-l întâlnească pe Staticot și să-l învingă, lucru care, contrar oricăror strategii discursive ale basmului, se petrece întotdeauna extrem de facil. Cu un zmeu voinicul se ia la luptă, se înfruntă în vorbe sau hrană, se compară în tărie. Pe Staticot el îl distruge pur și simplu, iar povestitorii nu găsesc mai mult de una-două propoziții ca să nareze acest lucru. Este ca și cum simpla sa prezență în contiguitatea piticului ar fi suficientă pentru ca acesta să dispară. Nu voi ceda tentației psihanalitice, căci simpla lectură pe orizontală pare să ofere o deschidere cât se poate de interesantă: din lumea de dincolo eroul se întoarce cu trei surate, cu viitoarea-i mireasă și cu viitoarele neveste ale fârtaților săi. Lucru extrem de rar în basm, însă: toate cele trei nu sunt fete, ci neveste. Ceea ce vrea să spună că a sălășlui în lumea piticului diform poate însemna și a exista într-un spațiu de o sexualitate exacerbată.

Analizând, oricât de rapid, numele pe care pocitania din basm le-a primit, nu pot ignora că cel puțin de două ori acestea includ elemente în a căror componență simbolică ideea de sexualitate și potență generativă se află pe primul loc. Astfel, uneori piticul este „călare pe jumătate de iepure șchiop", iar iepurele, grație înmulțirii sale rapide, este, la noi, semnul cel mai explicit al potenței. Se știe chiar, din secolul trecut, că „pentru a avea copii se mai bea și sământă de iepure și iepuroaică. Se ia, adecă, boașele unui iepure și matca unei iepuroaice, le usucă bine și, după ce s-au uscat, le pisează până se fac ca pulberea. Le pune apoi fiecare, deosebit, în câte un șipușor cu rachiu, iar șipușoarele bine astupate le pune într-o cahlă unde

[19] Ovidiu Bîrlea, *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976, p. 381.

https://biblioteca-digitala.ro

nu se face focul şi acolo le lasă nouă zile. După a noua zi, bărbatul bea sămânţa cea de iepure, iar nevasta, cea de iepuroaică"[20]. În aceeaşi ordine de idei, o altă imagine a lui Barbă-Cot este „încălţat în găoci de ouă", iar ouăle, se ştie, sunt, în acelaşi timp, simbolul întregului în devenire, ca şi al virilităţii generatoare.

În spatele acestei rapide treceri în revistă, apte să sugereze o anumită recurenţă a semelor *sexualitate – virilitate,* în camuflaj permanent în imaginea oarecum ridicolilor pitici, prea asemănători cu copiii cei slabi de minte, se poate descoperi, ca un revelator, o vorbă populară proastă şi mereu fără înconjur. „Un pitic este un om mic cu... mare!" spune lumea, pe jumătate amuzându-se la rostirea unei fraze proscrise, pe jumătate argumentând ideea armoniei trupeşti. Nu mă îndoiesc că localnicii din Pecica au cochetat cu acest sens, chiar dacă pentru ei obscenitatea subînţeleasă a fost mai degrabă o frână a acceptării şi un resort al dubiului decât un indiciu al sacralităţii.

Povestea discutată şi, pe alocuri, reconstruită *post festum,* de mai sus, mi se pare extrem de pilduitoare. Ea este o probă a faptului că imaginarul popular funcţionează extrem de eficace, umplând forme noi cu semnificaţii cvasiuitate, pe care le reciclează cu discreţie şi savoare.

O POVESTIRE RETROSPECTIVĂ

Foarte multe dintre relatările vecinilor lui Văsălie, analizate mai sus, invocau drept sursă, chiar dacă intermediată, a informaţiilor lor, pe Draghina Gladiş, nevasta mortului. În ciuda „citării" sale atât de frecvente, în întreaga toamnă a lui 1992, cât a durat vâlva „întoarcerii lui Văsălie", ea a fost aproape de neîntâlnit. Această situaţie este explicată oarecum în discuţia târzie, de aproape două luni de la deces, avută împreună. Femeia povesteşte că în tot acest timp ea a dormit mai mult la părinţii ei care locuiesc afară din sat, convinsă că doar aşa era posibil să scape de calvarul nocturn. Realitatea astfel prezentată relevă o transformare cu totul neaşteptată faţă de tot ce se spunea şi se răstălmăcea în grupul apropiat casei sale: Draghina însăşi, cea care părea girantul principal al informaţiei, lipsise aproape întotdeauna de la locul presupusei manifestări a strigoiului.

Puse cap la cap, cele două detalii semnalate acum dovedesc că stigmatizarea lui Văsălie ca strigoi a fost, în mod esenţial, un act de recitire

[20] Simeon Florea Marian, *Naşterea la români.* Studiu etnografic, ediţie critică de Teofil Teaha, Ioan Şerb şi Ioan Ilişiu, text stabilit de Teofil Teaha, Bucureşti, Grai şi suflet – Cultura Naţională, 1995, p. 9.

https://biblioteca-digitala.ro

culturală şi de invenţie a unei poveşti [21]. Pentru ca acest discurs să fie unul valid, oamenii au avut, mereu, nevoie de argumentul adevărului, pe care l-au căutat în gura celor apropiaţi ai mortului. Privind, însă, lucrurile cu luciditate, observ că nu vecinii care stau perete în perete cu Gladişii au variantele cele mai limpezi, ci cei care mulează acele pretinse informaţii după canoanele discursului narativ tradiţional. Asta dovedeşte că situaţia lui Văsălie este, de fapt, una de domeniul pseudoreferenţialităţii şi nu o cauză de drept comunitar, iar „mărturia" este, în primul rând, o figură discursivă.

Supremaţia poveştii asupra contingentului îşi găseşte afirmarea cea mai puternică în felul în care Draghina Gladiş îşi structurează propria istorisire a evenimentelor. Discursul său nu prea seamănă a sursă, ci el pare mai degrabă o povestire retrospectivă, în care sunt colate şi ordonate toate zvonurile care au circulat în zonă. Ajunsă la concluzia că soţul ei este strigoi, lucru pe care l-a stimulat, conştient sau nu, până la un moment dat, câtă vreme a oferit vagi detalii despre vieţuirea familiei după deces, dar care i s-a inoculat, până la urmă, după ce a primit interpretarea amănuntelor respective prin imaginarul colectiv, nevasta mortului reconstruieşte, cu intenţia de a face ordine pentru ea şi pentru ceilalţi, toată succesiunea de fapte. Acum ea îşi aminteşte ce s-a întâmplat înainte de... şi consideră acel lucru un indiciu, pe care îl reprezintă la locul său firesc într-o succesiune presupusă a faptelor, de la cauză la efect. Prin grila poveştii, Draghinei i se pare, *post festum,* că totul e în ordine, astfel încât relatarea spaimelor sale din momentele de tensiune, când i se cerea o anumită opţiune, primeşte doar valoarea expresivă. Varianta sa este una care a ţinut seama de cea a grupului. Chiar atunci când rezoluţia comunitară nu i s-a părut una mulţumitoare, femeia nu a îndrăznit să i se sustragă întru totul. Două cazuri merită tot interesul. După ce a narat scena piticilor şi o variantă a vocii auzite de copiii care pregăteau grajdurile cailor pentru noapte, femeia a oferit o explicaţie complet deviantă faţă de opinia generală a grupului: „Aşa s-or înfricat, s-or întimidat. No, dup-aceea şi-or dat seama că probabil sufletul lui îi p-acoalea, pă undeva, pă ia streşină, o ce-o putea fi." Nu mult după aceea, întrebată de ce crede că „Văsălie s-a întors", femeia a precizat: „Probabil numa' că i-o părut rău c-o făcut treaba asta. Io aşa-mi dau seama. Numa' probabil că i-o părut rău. Ar fi vin't 'năpoi, da' de-acolo nu mai poate vini nime'." În nici una dintre împrejurări ea nu a comunicat o informaţie nouă, ci lucruri ştiute şi bine modelate de opinia publică. În schimb, formulând-o ca pe o probabilitate, femeia a insinuat că toate întâmplările pe care, e drept că ea le girase, trebuiau motivate în cu totul

[21] I. Andreesco, M. Bacou, *Mourir à l'ombre des Carpathes,* Paris, Payot, 1986, p. 214.

https://biblioteca-digitala.ro

alt registru. În locul strigoiului, ca manifestare terifiantă, ar fi fost mai normal ca faptele să fie puse pe seama „sufletului neliniştit", a cărui suferinţă va să dea naştere compasiunii, şi nu reticenţelor.

O GLORIE MAI SCURTĂ DE O TOAMNĂ

Inventarea argumentelor şi contraargumentelor transformării lui Văsălie în strigoi a coincis cu o perioadă relativ calmă a existenţei rurale, cea a lunilor august şi septembrie, când oamenii nu sunt angrenaţi în munci îndelungate şi obositoare. Pomana de şase săptămâni, presupusa limită tradiţională a „întoarcerii mortului", s-a suprapus, însă, exact peste începutul culesului porumbului şi, în plus, în anul 1992, peste finalul campaniei electorale pentru legislativ şi preşedinţie. Aproape peste noapte, oamenii care îşi petrecuseră mai tot timpul în stradă şi-au schimbat complet modul de vieţuire. Fiecare familie a fost ocupată mai multe zile cu culesul, iar serile au fost dedicate urmăririi avide a ştirilor politice şi controverselor de aceeaşi natură. Grupul omogen care reflectase pe seama lui Văsălie şi construise din el un strigoi s-a diluat aproape cu aceeaşi viteză, în vreme ce oamenii au început să-şi apere cu patimă partidele, candidaţii şi ideile politice preferate. Vreau să spun că „inventarea strigoiului", ţeserea poveştii de factură tradiţională, s-a putut întâmpla într-o perioadă de respiro a comunităţii respective. În momentul în care stimuli de natură economică sau politică s-au resimţit din ce în ce mai pregnant, comunitatea şi-a redobândit pragmatismul şi a recunoscut supremaţia raţiunii asupra fantasticului.

Stingerea poveştii în contextul descris mai înainte evidenţiază o anumită ierarhie a valorilor şi este, subiacent, un diagnostic al comunităţii care o inventase. Grija pentru bunăstarea gospodăriei în anul care urmează primează asupra interesului pentru poveste. În acelaşi timp, oricât de incitant, subiectul fantastic înjghebat cu atâtea eforturi în timpul de vacanţă s-a dovedit mult mai firav decât problema recesiunii economice, a democraţiei, a regalităţii sau republicii, a ungurilor şi Basarabiei, a Europei ş.a.m.d., recurente în programele de radio şi televiziune. În mod aproape patetic oamenii şi-au redescoperit liderii de opinie, i-au consultat şi i-au urmat. Şi-au amintit, fiecare, că au copii, cunoscuţi sau neamuri care pot fi afectaţi de ceea ce tocmai fierbe în ţară şi au părăsit fără strângere de inimă povestea de ei inventată. Gladişii au fost văzuţi foarte repede ca o familie dezordonată, cu bărbaţi beţivi, iar Văsălie, un sinucigaş ordinar, care în nici un caz nu putea concura figurile carismatice care umpleau ecranele televizoarelor. Substratul comic al situaţiei, niciodată uitat pe parcursul

https://biblioteca-digitala.ro

povestirii, dar mereu estompat în discurs a ieşit, dintr-odată, la iveală, iar sătenii, o dată puşi înaintea acestei evidenţe, au refuzat să-i mai fie susţinători.

Fluxul–refluxul poveştii este cea mai potrivită metaforă pentru raporturile comunităţii rurale analizate cu mentalitatea tradiţională. Aceasta se dovedeşte un uriaş rezervor de soluţii existenţiale, majoritatea dintre ele uşor de ipostaziat în povestiri memorabile, dar este un rezervor la care se recurge mai ales în vreme de tihnă şi de odihnă. Vieţuirea obişnuită urmează alte ritmuri şi se înclină, deseori, altor valori. O atare stare de lucruri a făcut ca acum, după mai bine de patru ani de la eveniment, toată povestea lui Văsălie să fie ascunsă undeva, în memoria mai prodigioasă sau mai săracă a unora, iar discursul socializat să fie comprimat doar în câteva vorbe condescendente: „Nu mai zice nime' nimica" [22].

DAS BILDEN DER VAMPIRSGESCHICHTE

Inhalt

Zwischen dem 25 August und dem 11 Oltober 1992 habe ich 22 texte aufgenommen, welche die wichtigsten Etappen der Umgestaltung eines aussergewöhnlichen Ereignisses (der Selbstmord, den Vasile Gladiş aus Pecica begangen hat) in eine Vampirsgeschichte wiedergeben.

In erster Linie habe ich die Aussagen der Nachbarn verfolgt und habe festgestellt, dass die Gemeinschaft nur die Elemente selektiert hat, die ausschlaggebend für die Vampirsgeschichten sind (der Augenblick des Todes und die Tatsache, dass der Selbstmörder wie zum Ausgehen angezogen war). Zweitens habe ich analysiert, wie sich das Gerücht "Văsălie kommt wieder" gebildet hat.

Für das Zustandekommen der Geschichte hat Aurelia Moholea eine grosse Rolle gespielt, die als "Expertin" der Todeszeremonien bekannt ist. Einige Aussagen wurden von ihr bestätigt, andere hingegen widerlegt: beibehalten hat sie von all dem, was erzählt wird, nur das, was dem dem Traditionsschema angepasst ist. Die Erzählerin hat praktisch das Unbekannte in ein zukünftig Bekanntes umgesetzt, zu dem sie durch den Erzählakt gelangt ist. Das Gerücht bestätigend hat ihre koherente Geschichte somit auch eine therapeutische Funktion gespielt.

[22] Inf. ter. Elena Galu; 16 august 1996.

https://biblioteca-digitala.ro

Wenn während des Sommers die Geschichte einene grossen Umfang erhalten hat, ist sie im Herbst plötzlich erloschen, teils weil die Feldarbeiten auf der Tagesordnung gestanden haben, teils weil man den Präsidentschaftswahlen eine grossere Aufmerksamkeit geschenkt hat. Heute, 5 Jahre nach dem Ereignis „erzählt keiner" mehr etwas darüber.

https://biblioteca-digitala.ro

FOLCLOR MUZICAL DIN GĂLĂUȚAȘ – HARGHITA

GHEORGHE OPREA

Tradiția folcloristică românească, ale cărei principii și metode au avut însemnate înrâuriri și pe plan european, ne îndeamnă să nu plasăm niciodată pe un loc secundar investigația directă pe teren. Aceasta este, de fapt, esența celebrei *Schițe a unei metode de folklore muzical*, concepută de Constantin Brăiloiu, după contactul cu Școala sociologică de la București, condusă de Dimitrie Gusti[1]. „Cât despre noi, nu vom înceta să cerem lumina de la monumentele sonore și, dacă vom avea de frecventat mai des arhivele, nu acestea vor fi locul deliciilor noastre"[2] – mărturisea etnomuzicologul până spre sfârșitul strălucitei sale cariere. Evident, un savant ca Brăiloiu n-a pledat nicidecum pentru estomparea cercetării de „cabinet", însă aceasta nu poate rezista fără a fi „luminată" continuu de roadele terenului.

N-ar fi fost, așadar, cazul și nici locul să insistăm asupra acestei idei și nici să reproducem elementele și pârghiile unei metodologii elaborate prin contribuții de prestigiu[3]. S-a demonstrat, printre altele, că o zonă poate fi abordată prin culegeri repetate, efectuate succesiv de același cercetător sau de cercetători diferiți. Pentru comparație, este chiar extrem de interesant să se observe transformările petrecute într-un anumit fond etnofolcloric după o perioadă de timp; s-au întreprins astfel de „reveniri" în locuri străbătute cândva de iluștri înaintași: Hunedoara („pe urmele lui Bartók"), Drăguș, Gorj („pe urmele lui Brăiloiu").

Problema devine, însă, acută când constatăm acum, la sfârșit de veac și de mileniu – după ce știința folcloristicii s-a consolidat în toate compartimentele și articulațiile ei – existența unor „pete albe", a unor ținuturi aproape uitate de specialiști.

[1] Pe lângă alte metode – impresionistă, speculativă, descriptivă – Dimitrie Gusti prefera „observația nemijlocită" (D. Gusti, *Sociologia monografică, știință a realității sociale*, în *Teoria monografiei sociologice*, București, Editura Institutului Social Român, 1934, p. 12).

[2] Constantin Brăiloiu, *Muzicologia și etnomuzicologia astăzi*, în *Opere*. II, București, Editura Muzicală, 1962, p. 163.

[3] Mihai Pop, *Îndreptar pentru culegerea folclorului*, București, Casa Centrală a Creației Populare, 1967; Ovidiu Bîrlea, *Metoda de cercetare a folclorului*, București, Editura pentru Literatură, 1969.

REF, tom 42, nr. 5–6, p. 401–410, București, 1997

https://biblioteca-digitala.ro

Spre nordul județului Harghita se află un grup de câteva comune (Gălăuțaș, Sărmaș [4], Subcetate, Corbu, Bilbor) în apropierea orașului Toplița, cu populație majoritară românească (circa 80%) și coordonate istorico-geografice asemănătoare: conviețuirea, timp de secole, cu populația secuiască, vecinătatea cu Moldova, așezarea pe cursul superior al Mureșului sau între munții Giurgeului și ai Gurghiului, climă tipică pentru depresiunile intramontane. Comunicarea străveche, economică și culturală, modul de viață, particularitățile etnografice le încadrează de la sine în aceeași vatră românească, având rădăcini adânci în istorie, precum și permanente relații, atât cu românii [5] din secuime, cât și cu cei din Mureș, Năsăud sau de peste munți, din Moldova.

O descindere în zonă îți indică de la bun început un informator-tip de excepție: Mihail Cotfas (67 ani), violonist, originar din Gălăuțaș, dar cunoscut și recunoscut în toate localitățile menționate, inclusiv în Toplița. De altfel, Gălăuțașul poate fi socotit un fel de „centru de intensitate", cum s-ar fi exprimat Ilarion Cocișiu, pentru că aici am descoperit și a doua sursă principală a culegerii noastre, efectuate în august 1996 [6]: Truță Floare (56 ani). Am considerat de stringentă urgență o prezentare generală a repertoriului înregistrat [7], în primul rând pentru valoarea lui documentară, dar și pentru calitatea artistică a interpreților. Trebuie precizat, totodată, că cei doi informatori principali n-au mai fost chestionați [8], deci materialul este în întregime inedit. Era necesară, de asemenea, o circumscriere a acestor vetre etnofolclorice într-un spațiu mai amplu, cu reliefarea atât a notelor particulare, cât și a aspectelor inerente, de interferență. Și, nu în ultimul rând, se impunea semnalarea acestei arii folclorice dintr-un ținut mirific, prin frumusețile naturale, dar și frământat, prin trecut și dificultățile vieții cotidiene.

Dintre obiceiurile calendaristice, s-a păstrat, mai ales, colindatul: de Ajun se cântă colindul propriu-zis – în cete mixte, atât ca vârstă, cât și

[4] Sărmaș de Harghita; a nu se confunda cu Sărmaș din jud. Mureș.

[5] La fel de puțin abordați sub aspect istorico-social și cultural, până la apariția unor contribuții recente: Ioan Lăcătușu, *Identitate și cultură la românii din secuime*, Cluj-Napoca, Editura Carpatică, 1995; Maria Bâtcă, *Costumul popular din județul Covasna, marcă a identității etnice*, în „Revista de etnografie și folclor", 41 (1996), nr. 3–4.

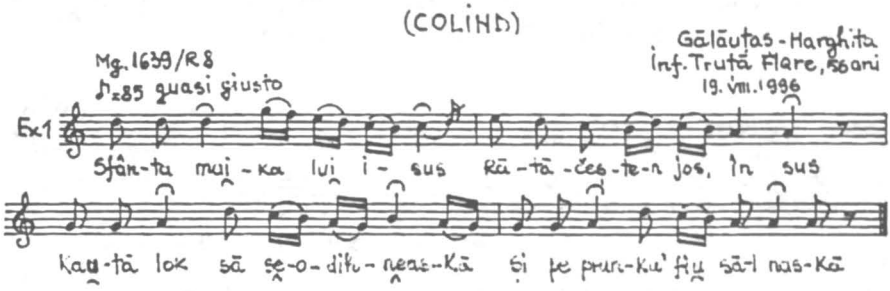
[6] La sesizarea și cu ajutorul total – privind realizarea cercetării – ale d-lui căpitan Constantin Platon de la Inspectoratul Muzicilor Militare din România.

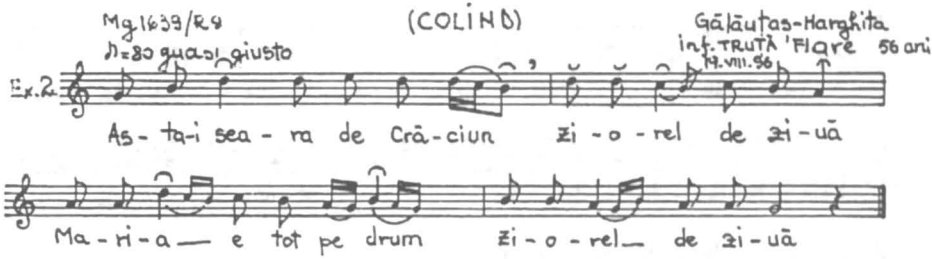
[7] 72 de piese, dintre care 54 instrumentale, aparținând lui Cotfas Mihail (acompaniat la acordeon de Platon Mihai), și 18 vocale, dintre care 16 cântate de Truță Floare, iar 2 de fiica sa, Truță Firuța.

[8] Cu excepția câtorva melodii de joc înregistrate de Cotfas Mihail la Radio Târgu-Mureș.

https://biblioteca-digitala.ro

ca sex –, iar de Anul Nou se practică *Turca*. Melodiile de colind reprezintă variante ale unor tipuri transilvănene cu largă răspândire, în special în nordul provinciei,



sau:

Chiar dacă modalitatea de desfășurare a obiceiului și ușoara „rubatizare" ritmică a muzicii dezvăluie un strat mai recent al categoriei, versificația tetrapodică și, cu precădere, structurile sonore sunt tradiționale. Cele două melodii aparțin aceluiași sistem – hexacordia diatonică cu terță mare pe treapta întâi –, cel mai frecvent sistem sonor al colindelor și al doilea, ca pondere, din întreg folclorul românesc [9]. Încă o trăsătură fundamentală a conlindului este relevată de formulele cadențiale prin care se produce ambiguitatea funcțională, pendularea între treptele întâi și a doua. Dacă al doilea exemplar se menține strict în sistem, primul tinde spre heptacordia mixolidică, prin extensia la octava treptei întâi, ce se produce în incipitul melodiei.

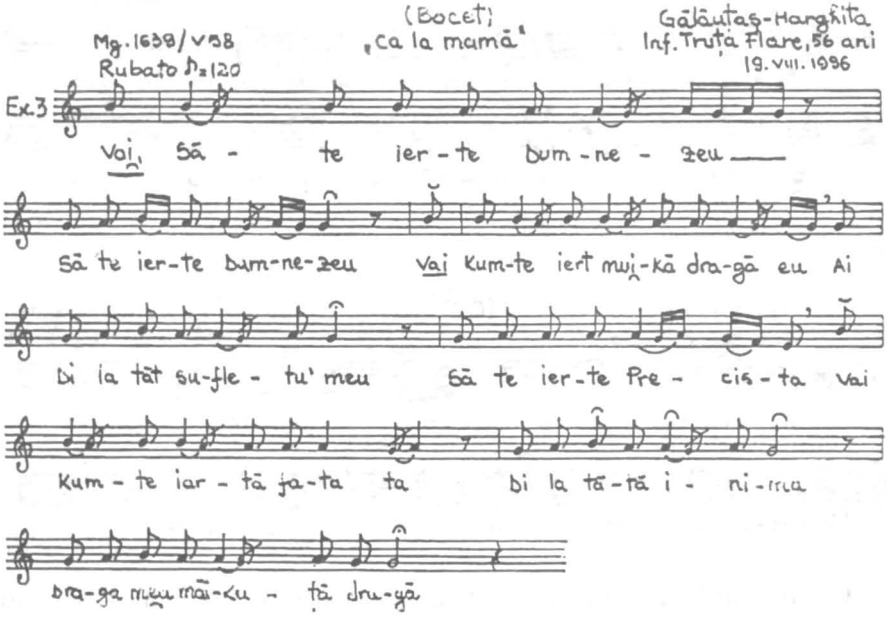
Ca și în alte ținuturi, mai ales din jumătatea de nord a Transilvaniei, obiceiul nunții abundă în „chiuituri", ce marchează momentele ceremoniale

[9] Gheorghe Oprea, *Sisteme sonore în folclorul românesc*, în *Memoriile Comisiei de Folclor*, Editura Academiei Române, tomul VI, București, 1995, p. 91.

https://biblioteca-digitala.ro

sau rituale: „La plecare spre biserică", „La întoarcere de la biserică", „La găină"; astfel de creații, pline de inventivitate, cu replici uneori savuroase, sunt susținute de 2–3–4–5 femei [10].

La obiceiul funebru, apare, cântat de către femei, individual și pe timpul zilei, bocetul, în forme dintre cele mai arhaice:


(Bocet)
„Ca la mamă"
Gălăuțaș-Hangița
Inf. Truța Floare, 56 ani
19. VIII. 1996
Mg. 1638/V38
Rubato ♪=120
Ex.3
Vai, să - te ier - te bum - ne - zeu
Să te ier-te bum-ne-zeu Vai Kum-te iert muị-kă dra-gă eu Ai
bi la tăt su-fle - tu' meu Să te ier-te Pre - cis - ta Vai
Kum - te iar - tă ja-ta ta bi la tă-tă i - ni-mia
dra-ga meu măi-ku - tă dra-gă

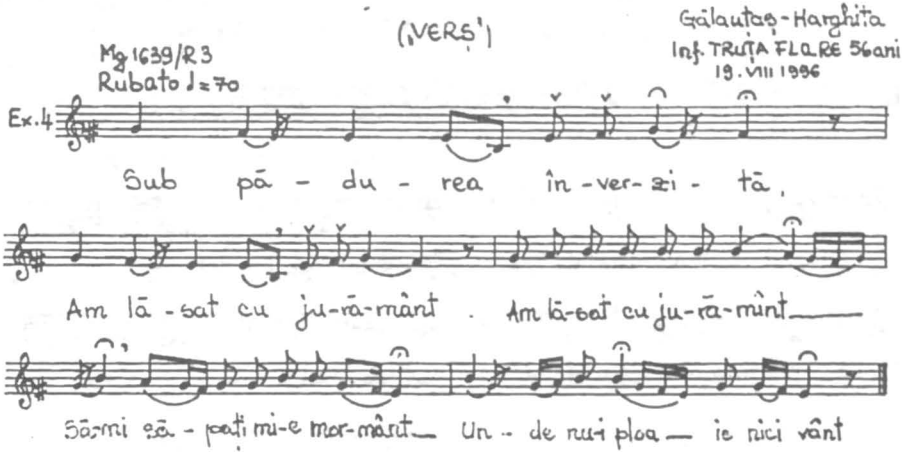
Recitativul melodic și, pe multe configurații, recto-tono, se construiește în limitele unei cvinte perfecte, însă cea mai mare parte a creației se desfășoară pe o tricordie (SI-LA-SOL). Într-un singur rând melodic se coboară până la limita inferioară (MI), în ansamblul sistemului sonor fiind tetratonia SI-LA-SOL-MI, cu pienul FA; este, de fapt, cel mai frecvent sistem sonor al bocetelor [11].

Tot în cadrul obiceiului funebru, se cântă, în ultima seară de priveghi, după „cina" mortului, „verșul" [12]:

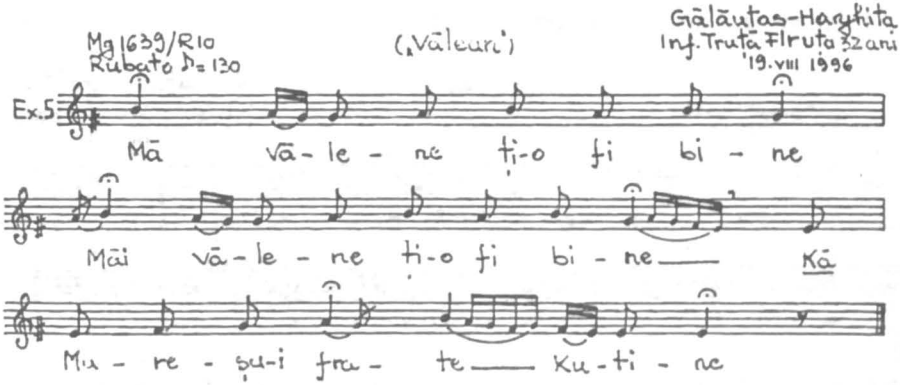
[10] „Eu de la mama mea am învățat să chiui" (Truță Floare).

[11] Gheorghe Oprea, *Structuri sonore în cântecul ceremonial funebru și bocet*, în „Revista de etnografie și folclor", 40 (1995), nr. 4, p. 417.

[12] „Dacă eu o să mor, n-o să mai cânte nimeni verșuri la mort; dar le-am scris!" (Truță Floare).

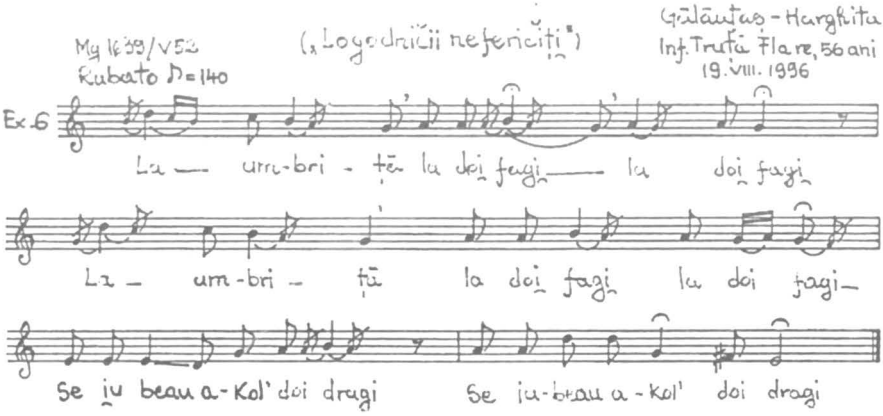
https://biblioteca-digitala.ro

Mg 1639/R3
Rubato ♩=70
(‚VERȘ')
Gălăuțaș-Harghita
Inf. TRUȚA FLARE 56 ani
19. VIII 1996
Ex.4
Sub pă - du - rea în - ver - zi - tă,
Am lă - sat cu ju - ră - mânt . Am lă - sat cu ju - ră - mînt
Să-mi eă - pați mi-e mor - mârt Un - de nui ploa ie nici vânt

Creație mult mai recentă și de origine semicultă, așa cum arată atât poezia, cât și muzica, verșul a intrat în repertoriul funebru din Transilvania și Banat. Varianta de mai sus are la bază o pentacordie diatonică cu terță mică pe treapta întâi; saltul de cvartă din primul și al doilea rând melodic, precum și recitativul din a treia frază indică preluarea unor elemente și procedee din limbajul tradițional folcloric.

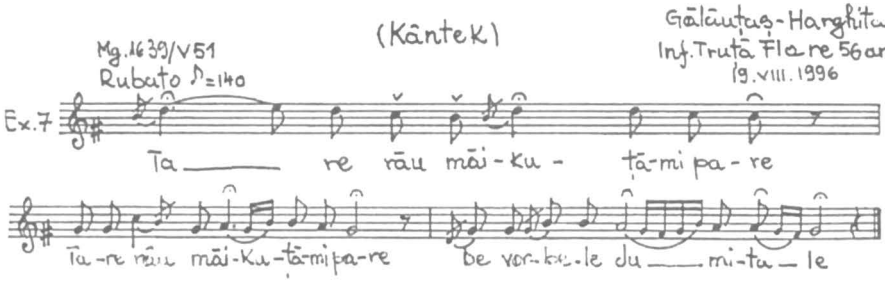
Pe lângă cântecul propriu-zis, repertoriul neocazional este reprezentat de cântecul epic; „balada" lui Vălean, cu o largă răspândire în Transilvania, circulă aici pe melodia *Crești pădure și te-ndeasă*, de asemenea foarte cunoscută în zonă:

Mg 1639/R10
Rubato ♩= 130
(‚Vălean')
Gălăuțaș-Harghita
Inf. Truță Firuța 32 ani
19. VIII 1996
Ex.5
Mă vă - le - ne ți-o fi bi - ne
Măi vă - le - ne ți-o fi bi - ne Că
Mu - re - și-i fra - te Ku - ți - ne

Tema „logodnicilor nefericiți", în comparație cu alte tipuri poetico-muzicale pe acest motiv, îmbracă un limbaj mult mai aproape de cel folcloric:

https://biblioteca-digitala.ro

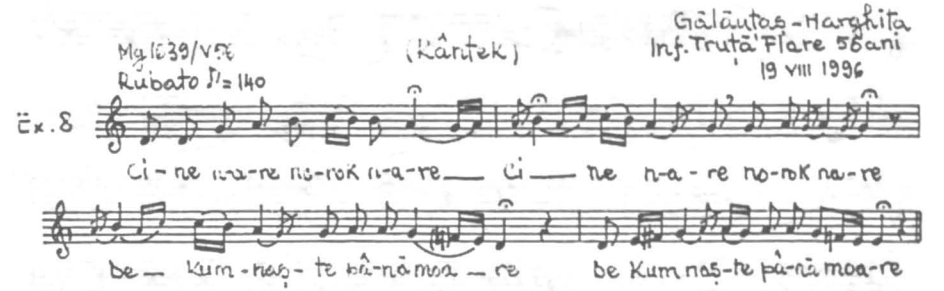

Mg 1639/V52
Rubato ♪=140
(„Logodnicii nefericiți")
Gălăuțaș - Harghita
Inf. Truță Flare, 56 ani
19.VIII.1996
Ex.6
La — umbri - ța la doi fagi — la doi fagi
La — um-bri — ța la doi fagi la doi fagi —
Se iu beau a-Kol' doi dragi
Se iu-beau a-kol' doi dragi

„La umbriță la doi fagi
Se iubea akol' doi dragi.
De iubit s-ar fi iubit
Părinții nu i-o voit.
Ei de mână s-o luat
Și-n fântână s-o țâpat.
Nici akol' nu i-o lăsat
I-o skos și i-o îngropat
Pe fecior în cimitir
Pe fată, din jos de drum.
Din mormânt de la fecior
O răsărit d'un rugușor;
Din mormântu' de la fată
O răsărit ruja albă;
Rugușaru-atât s-a-ntins
Până pe rujă-o cuprins.
Când drumeți pe-akol' treceau
Toți din gură – așa ziceau:
– E păkat ka să le stricị
Dragostea de copii micị!"

Nu lipsește stilul vechi al cântecului propriu-zis, în parlando-rubato, formă fixă și structuri sonore tradiționale:

„Tare rău, măikuță-mi pare
De vorbele dumitale
Pe kare le-ai kuvântat
Kă eu nu le-am askultat
Am făkut din kapu' meu
Am făkut și-mi pare rău
Am făcut din mintea mea
Am krezut kă-i bine-așa

https://biblioteca-digitala.ro

Kâte mama mi le-a spus
Tăte la spate le-am pus
Și-amu tăte le-am ajuns."

sau:

Gălăuțaș - Harghita
Inf. Trută Flare 58 ani
19 VIII 1996
Mg 1639/V:2
Rubato ♩= 140
(Kârtek)
Ex. 8
Ci - ne n-a-re no-rok n-a-re Ci ne n-a - re no-rok na-re
be Kum-naș-te kâ-nă moa-re be Kum naș-te pâ-nă moa-re

„Cine n-are norok, n-are
De kum naște până moare:
kă eu norok n-am avut
De când mama m-a făkut
Eu de bine n-am știut.
De știam kă n-am norok
M-arunkam de mikă-n fok
M-arunkam în fok să ard
De nekazu' kare-l trag.
Mânci-te foku, năkaz
Eu de mikuță te-am tras
Să te tragă orișicine
De mikuț kopil ca mine.
N-am avut norok de fată
Iakă n-am nici măritată."

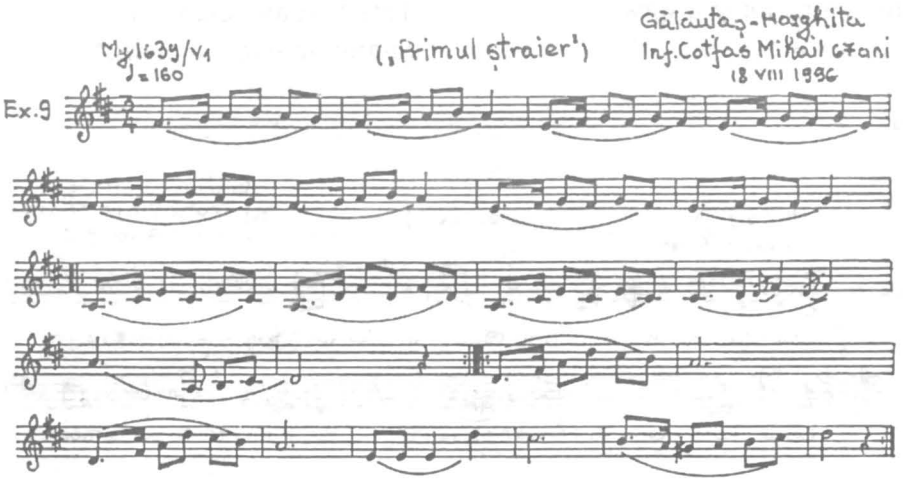
Dacă prima melodie are la bază o hexacordie diatonică cu terță mare pe fundamentală, a doua melodie, prin cadențele pe treptele 1, 5, 6 și pilonii sonori 3, 2, 1, 6, 5 este tipică pentru cântecul propriu-zis transilvănean, încadrându-se în cel mai răspândit sistem sonor din întreg folclorul românesc: pentatonia anhemitonică „consonantică, subtip patru" [13].

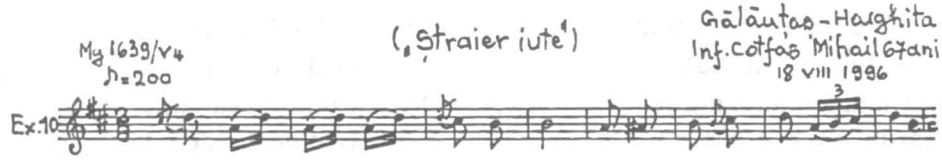
Impresionantul repertoriu al lui Mihail Cotfas este alcătuit, cu precădere, din melodii de joc. Surpriza o constituie bogata zestre de „ștraiere", cu care, fără îndoială, românii s-au ales în urma contactului cu populația germană din partea locului [14]. Din cele 24 „ștraiere", câte a cunoscut, Mihail Cotfas ne-a oferit acum 16, menționând că interpreții tineri nu mai pot reproduce decât trei-patru. „Primul ștraiet" este obligatoriu, singurul, de altfel, în metru ternar și în clar sistem tonal (RE major) [15]:

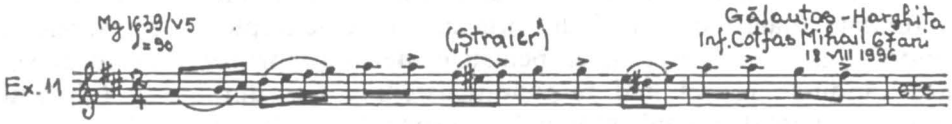
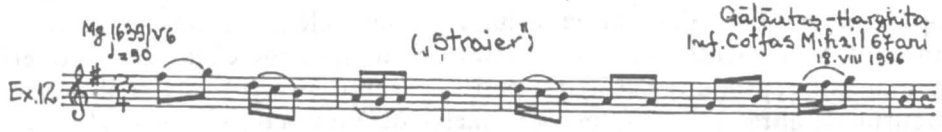
[13] Gheorghe Oprea, *Sisteme sonore în folclorul românesc*, în *Memoriile Comisiei de Folclor*, Editura Academiei Române, tomul VI, București, 1995, p. 91.

[14] Interesant de observat că memoria populară nu mai reține date în legătură cu această convietuire.

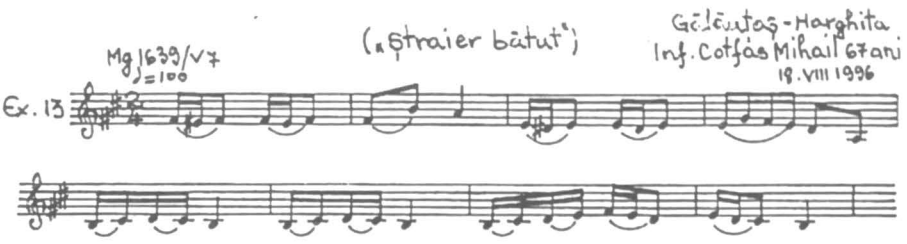
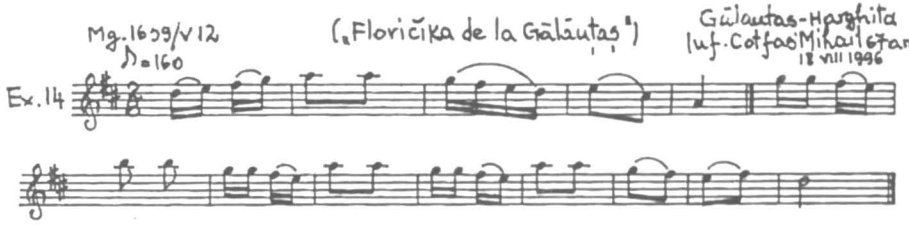
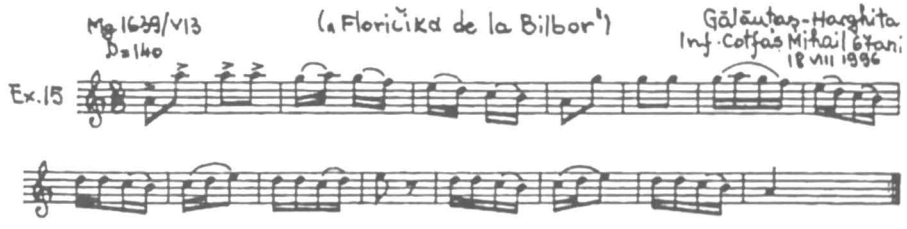
[15] Mihail Cotfas a regretat că nu ne-a putut oferi melodiile în formula tradițională: vioară, braci, tobă (cu formă de violoncel).

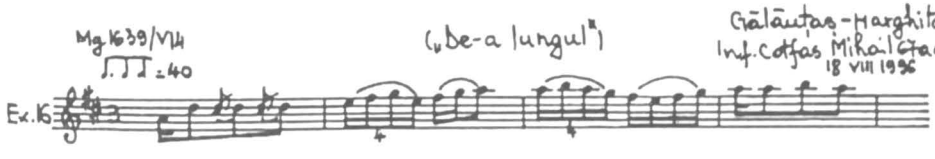
https://biblioteca-digitala.ro

Alte „straiere" s-au „românizat"[16] treptat, fie prin tempo,



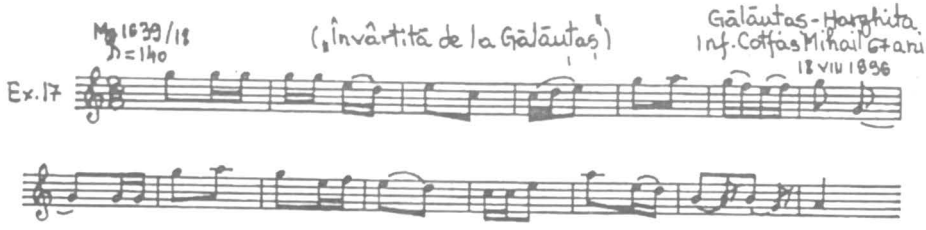
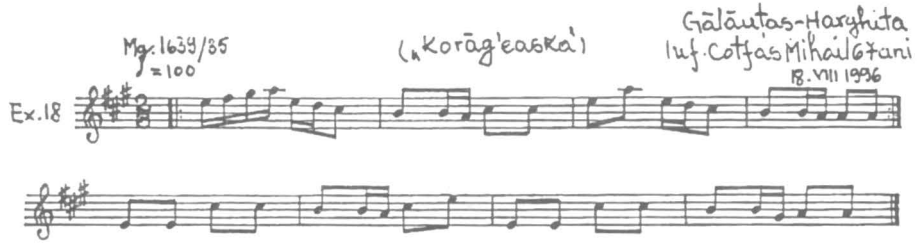
accente,

formulele melodice

fie, chiar, prin relațiile sonore plagale dintre secțiuni:

[16] Este semnificativă, în acest sens, opinia la care a ajuns Bela Bartók într-unul din ultimele sale articole: „Nu sărăcirea unui popor în folosul altuia, ci îmbogățirea patrimoniului artistic al amândorura" (*Race Purityin drasic*, în „Modern Music", New York, 1942).

https://biblioteca-digitala.ro

Majoritatea melodiilor de joc poartă amprenta locului, nu numai prin formulele ritmico-melodice, ci chiar prin denumiri:

sau:

„De-a lungul" se desfășoară pe ritm ternar,



iar „Învârtita", în mare parte a Transilvaniei pe ritm aksak, aici este în ritm binar:

https://biblioteca-digitala.ro

Și, în sfârșit, apropierea de Moldova își pune pecetea prin jocuri caracteristice dincolo de munți,

confirmându-se concluzia la care au ajuns și alți cercetători – printre care Ioan R. Nicola, într-unul din studiile sale de referință – privind „unitatea neamului românesc și statornicia sa pe ambele versante ale Carpaților" [17].

[17] Ioan R. Nicola, *Balada „Miorița" în secuime*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 10–11, Cluj-Napoca, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima", 1979, p. 235.

https://biblioteca-digitala.ro

MEŞTEŞUGURI ŢĂRĂNEŞTI
– Prelucrarea lutului • Olăritul –

RADU OCTAVIAN MAIER

Prelucrarea lutului sub toate formele sale, olărie, materiale de construcţie etc., a avut în trecut un rol extrem de important în viaţa poporului nostru, ca şi o mare semnificaţie istorică. Meşteşugul olăritului, strâns legat de activitatea zilnică a oamenilor, are o însemnătate documentară, ca o dovadă a continuităţii vieţii populaţiei stabile, care practica acest meşteşug.

Arheologia ne pune la dispoziţie un bogat material privitor la acest meşteşug din cele mai vechi timpuri, ale cărui produse au însoţit omul în viaţa de zi cu zi până la mormânt. De cele mai multe ori obiectele de ceramică sunt singurele atestări documentare ajunse până la noi, fie că e vorba de ceramică utilitară sau artistică, fie de inscripţiile pe ceramică sau pe o bucată de lut ars, ideograme cu diferite semnificaţii economice sau religioase. Meşteşugul olăriei îl vom găsi pretutindeni unde omul şi-a desfăşurat activitatea, unde a creat şi a muncit. Istoria ceramicii s-a confundat cu însăşi istoria civilizaţiei, iar meşteşugul olăriei a fost manifestaţia umană cea mai constantă, devenind o caracteristică definitorie a unor popoare sau a unor perioade istorice (ex. Cucuteni). După descoperirea focului, o altă mare descoperire a fost aceea a arderii lutului, din care se modelau vase pentru diferite nevoi zilnice trebuitoare omului. Până la apariţia vaselor din metal toate produsele agricole şi alimentare, solide şi lichide, se păstrau şi se preparau în vase de lut. Datorită faptului că lutul se modelează cu multă uşurinţă, mâna meşterului olar a dat vaselor din lut cele mai diverse forme, ornamentându-le în acelaşi timp cu pictură sau incizie de un mare rafinament artistic, satisfăcând astfel atât nevoia de util, cât şi pe cea de frumos. Cioburile ori vase întregi, ce au fost descoperite, ne stau şi astăzi mărturie elocventă a unor civilizaţii omeneşti de mult dispărute, materialul ceramic, nealterabil la apă şi în pământ, s-a păstrat de milenii, pe când celelalte materiale folosite de om au dispărut fără urmă.

REF, tom 42, nr. 5–6, p. 411–428, Bucureşti, 1997

https://biblioteca-digitala.ro

„Ceramica românească are o înfăţişare care îi este proprie. Ea are anumite forme şi motive, întrebuinţate mai cu seamă de români şi care o face să se deosebească cu uşurinţă de aceea a vecinilor noştri sau a neamurilor cu care au convieţuit. Aceasta nu împiedică să fi primit oarecare înrâuriri acolo unde meşteşugarul vecin era mai bun. Arta ceramicii în România are o continuitate, cu toate vremurile vitrege prin care au trecut, după cum ne arată păstrarea în tehnică şi decorare a multor tradiţii preistorice şi romane, ceea ce dovedeşte şi continuitatea neamului nostru"[1].

În evoluţia istorică şi economică a societăţii omeneşti de pe meleagurile noastre, cultura ceramicii poate fi împărţită în trei mari epoci de civilizaţie: epoca preistorică, epoca daco-romană, epoca evului mediu românesc. Epoca preistorică, ce se întinde pe un timp de circa 3000 de ani, este reprezentată printr-o bogată şi foarte variată ceramică de la Boian, Gumelniţa, Cucuteni, Ariuşd, Bucureşti, Vidra şi ceramică mai târzie de la Tinosul, Piscul Crăsani, Guşteriţa etc. Fiecare din aceste tipuri de ceramică, la rândul lor, pot fi împărţite în subtipuri de civilizaţie, lucru de care nu ne ocupăm în studiul de faţă.

Ceramica noastră preistorică este una dintre cele mai interesante şi mai variate ceramici europene, alcătuind o bogăţie naţională care ne lămureşte întrucâtva asupra motivelor ornamentale moştenite de olarii români. Ultima perioadă preistorică, la Tène-ul, are o mare însemnătate şi cuprinde o parte din istoria sciţilor şi a dacilor, peste care s-a suprapus de timpuriu civilizaţia greacă, prin intermediul cetăţilor Histria, Tyras, Callatis şi altele de pe coasta Mării Negre şi a hinterlandului dobrogean. Cu ocuparea Daciei de Traian, începe o nouă perioadă de influenţă a civilizaţiei greco-romane asupra civilizaţiilor preistorice scito-dacice, ceea ce a avut o importanţă covârşitoare în evoluţia ceramicii noastre.

A treia perioadă începe acum 600 de ani, din momentul formării Principatelor, şi continuă până în zilele noastre; ea poate fi împărţită în două perioade distincte: evul mediu românesc până la domnia lui Şerban Cantacuzino, şi cea de a doua, secolul al XVIII-lea şi al XIX-lea. Ceramica din aceste două perioade o putem numi într-adevăr ceramică românească.

Este ştiut faptul că olăritul a cunoscut în toate perioadele istorice o mare dezvoltare atât la oraşe, pe domeniile feudale, cât şi la sate. Marea cantitate de material ceramic descoperit de arheologi cu ocazia săpăturilor în diferite zone ale ţării dovedeşte cu prisosinţă puternica dezvoltare a acestui meşteşug. Săpăturile arheologice de la Bucureşti, Suceava şi alte

[1] Barbu Slătineanu, *Ceramica românească*. Biblioteca enciclopedică, Bucureşti, Editura pentru Literatură şi Artă, 1937, p. 29.

https://biblioteca-digitala.ro

oraşe au scos la iveală un bogat material ceramic, care atestă o mare varietate de produse ceramice de factură locală, cum ar fi oale, străchini, borcane, chiupuri, cahle, farfurii, căni, tipsii etc.; unele dintre ele sunt datate din secolul XVII-lea.

În Muntenia şi Moldova, încă începând cu secolele XIV–XV, se producea ceramica smălţuită şi ceramica în tehnica *sgraffito*, tehnici de origine bizantină. În Transilvania ceramica smălţuită nu se cunoştea până la sfârşitul secolului al XVII-lea. Cel mai de timpuriu, dintre provinciile istorice româneşti, smălţuitul a fost cunoscut în Muntenia, la Curtea de Argeş şi Turnu Severin, locuri în care ceramica smălţuită de origine bizantină s-a găsit din abundenţă în săpăturile arheologice şi care a servit drept model pentru meşterii locali, care executau produse ceramice pentru nevoile curţii domneşti. În Moldova în această perioadă există vestitul centru de olărie de la Stupca, pomenit de Romstorfer în cetatea Sucevei. Aceste localităţi nu ar fi singurele centre de producţie a ceramicii luxoase din secolul al XV-lea din aceste provincii româneşti. În rest, în toate zonele ţării s-a dezvoltat olăritul popular, continuându-se prin tradiţie din epoca preistorică până în zilele noastre. Spre deosebire de ceramica smălţuită, ceramica simplă de cele mai multe ori nu poate servi pentru periodizarea exactă, fiind uşor confundabilă cu una care datează de sute şi mii de ani, având aceleaşi motive şi forme de expresie. De altfel, problemele istoriografiei olăritului la români au fost tratate cu multă competenţă de către înaintaşii noştri, elucidând în bună parte problemele legate de evoluţia ceramicii în decursul istoriei poporului român, mai mult sub aspect artistic, cu influenţe, adopţiuni, prelucrări şi preluări, şi continuitatea lui fără întrerupere până în zilele noastre. De aceea noi vom trece la problemele tehnice ale meşteşugului olăritului.

PROCEDEE ŞI TEHNICI DE LUCRU ÎN OLĂRITUL POPULAR

Extragerea pământului pentru oale se făcea din diferite locuri ale satului, unde lutul „era bun pentru oale" şi cu puritatea cea mai mare, numite „lutării", special amenajate în acest scop. În lutării lutul se taie în felii subţiri pentru ca să fie „afânat". Adus acasă cu căruţa, pământul este descărcat în „bazin", curăţat, pe cât posibil, de impurităţi, în cele mai multe cazuri de pietre, apoi peste lut se toarnă apă – meşteşugarii spun că lutul se pune la „muiat", „dospit", „pentru a-şi lua apă". „Bazinul" pentru dospitul pământului se face într-un loc special amenajat numit „ţarc", „leagăn", „gropiţă" etc., lucrat din patru scânduri, de formă pătrată, sau

https://biblioteca-digitala.ro

dintr-o împletitură de nuiele, și cu acoperiș pentru a fi ferit de căldura razelor de soare. Pentru ca apa să pătrundă bine în toată masa pământului și să nu se evapore, se acoperă cu un „țol" sau „lepedeu". Pământul este udat de mai multe ori până devine „cleios". Dospitul durează de la două până la șapte zile, când devine „matur" și îndeajuns de „elastic". Procedeul de dospire are loc cu predilecție în lunile de vară, când pământul este suficient de cald și agenții termici lucrează favorabil asupra lui. Dacă meșterul nu are grabă în confecționarea vaselor se utilizează un alt procedeu: argila scoasă în lunile de iarnă este lăsată la „degenerare", devenind în urma sfărâmării de cea mai bună calitate pentru lucru.

După dospire pământul este scos din „bazin" și pus pe o scândură – „podină" – ori pe pământ pentru a se scurge apa, apoi este bine bătut cu un „mai" de lemn sau „ciocan" de lemn pentru „îndesare" și scoaterea aerului din masa lutului. Din acel lut se fac bulgări mari, care încă mai conțin impurități, ca nisip, bețișoare, frunze, rădăcini etc., care se elimină prin „strunjire" – tăierea lutului în felii subțiri cu un „cuțit", cu o „cuțitoaie cârnă" sau o „coasă" veche.

La terminarea operației de „curățire" se trece la „călcat". Călcatul pământului se face cu piciorul, procedeul folosit de către toți olarii din întreaga țară în scopul omogenizării pastei de lut. „Călcătura" se face de către olar fie pe o țesătură, „lepedeu", „țol", fie pe un „postament", „podină" din scânduri, mai rar pe o bucată de „piele" pentru prepararea unor mici cantități de pastă. Înainte de călcare suporturile se presărau cu nisip pentru a evita lipirea lutului de ele.

Pământul se așază în forma unui „colac" nu prea gros, pentru ca prin călcarea cu călcâiul sau cu „muchia/dunga" piciorului să se treacă până la „podină". Călcatul se făcea de obicei în „roată" începând de la marginea turtei sau colacului către interior până se ajungea la mijloc, apoi de la stânga la dreapta și înapoi, până ce pământul devenea ca un aluat. Procedeul se repeta de 4–5 ori până ce pământul se făcea „untos", adică ungea piciorul sau mâna care veneau în contact cu el.

În unele părți din țară „frământatul" lutului se făcea cu ajutorul animalelor, când cantitatea acestuia era prea mare. Astăzi, în multe centre de olari, călcatul tradițional cu picioarele este abandonat în urma introducerii unei instalații noi numită „malaxor" sau în unele locuri „mașină de tăiat lutul", o instalație formată din două „suluri" sau „sule" care se învârtesc unul față de celălalt în sens invers, ca la zdrobitul strugurilor. Această instalație simplă, dar eficientă, credem că a intrat în practica olarilor din marea industrie a prelucrării minereurilor. Călcarea este urmată de așazisul „frământat", „bătut", „jucat" în mână, când lutul devine ca „o ceară".

https://biblioteca-digitala.ro

fără să „plesnească", „să se rupă"; din lutul astfel preparat se fac „cepuri", „boţi", „turte", „bulgări", „bruşi", „calupi" etc., care apoi se lasă câtva timp pe o scândură lângă roata olarului, „banc", „masă", să se scurgă apa din ei. Calupurile pregătite au diferite dimensiuni, variind în funcţie de dimensiunea sau forma vasului pe care meşterul olar doreşte să-l plămădească. Deci, fiecare calup reprezintă în fond viitorul vas, urmând să prindă viaţă, contur, să capete formele cele mai adecvate. Calitatea lutului se schimbă de la o zonă la alta a ţării, unde se găseşte centrul meşteşugăresc respectiv. De obicei olarii folosesc lutul „gras" de mare plasticitate, care de multe ori este „slăbit" cu un adaos de lut nisipos sau un strat subţire de nisip; acestea dau lutului o calitate superioară şi-o rezistenţă mai mare.

Uneltele olarului sunt puţine la număr şi simple: „cuţitoaia curbată", „maiul de bătut lutul", „roata", „ficheşul", „râşniţa pentru jumalţ", „râşniţa pentru vopsele", „cornul", „maşina de turnat culori", „potlogul", „pensula" etc.

Dintre toate acestea, cea mai de seamă unealtă este roata olarului, ce se întâlneşte pe întreg teritoriul ţării, pe care se face fasonarea vaselor, din bulgării de lut pregătiţi dinainte. În cercetările noastre nu am întâlnit executarea ceramicii cu mâna din suluri de lut, fără roata olarului, deşi această tehnică este descrisă de către Fl. B. Florescu, care a întâlnit-o la un centru meşteşugăresc din judeţul Mureş.

Roata olarului este formată din două discuri, cel de sus numit „veşnic", „străgălie", „răgălie", pe care se modelează vasul dintr-un bulgăre de lut, şi cel de jos – „roată", unite între ele printr-un „fus". Mişcarea de rotaţie imprimată roţii de jos cu picioarele este transmisă prin intermediul fusului răgăliei unde se formează vasul. La roată de obicei lucrează numai bărbaţii, fiindcă meşteşugul cere nu numai dibăcie, măiestrie dar şi putere, pentru a învârti discul mare al roţii cu forţă şi a modela în acelaşi timp pe roata de sus lutul cu mâinile, transformându-l în vas.

Astăzi, în unele centre, învârtirea roţii se face cu motoraşe electrice cu comandă la coapsa piciorului, scutind astfel meşteşugarul de un efort fizic în plus, însă majoritatea covârşitoare a olarilor învârt roata după vechea tradiţie, cu piciorul.

Operaţia de fasonare a vaselor cere o deosebită măiestrie, atenţie şi îndemânare, pe care meşterul o dobândeşte după o îndelungată experienţă în practica meşteşugului. O bucată de lut pregătită dinainte se centrează pe discul de sus prin apăsare sau trântire, în timp ce discul se învârteşte continuu. Olarul, cu mâinile înmuiate în apa groasă ca o smântână din vasul pe care-l are la îndemână, numită „lapte de lut" sau „borbotină", acţionează asupra lutului prin apăsare, imprimându-i forma dorită – vas, oală, chiup

https://biblioteca-digitala.ro

etc. Rotaţia mare, imprimată cu picioarele roţii olarului, şi presiunea mâinilor asupra calupului de argilă silesc calupul să ia forma unui turnuleţ, care apoi, prin apăsarea degetelor mari în jos, se lăţeşte, după ce tot cu degetele şi cu podul palmei se ridică din nou în poziţia iniţială. Acest procedeu tehnic repetat de mai multe ori dă lutului maleabilitatea necesară fasonării. După aceea meşterul olar dă naştere primului contur de vas, apoi cu ajutorul fichieşului îi dă forme diferite, care se succed cu o mare repeziciune, cresc şi se desăvârşesc. Când vasul este aproape de ultima lui formă, olarul trece o mână prin interiorul vasului şi cu cealaltă pe afară pentru a verifica dacă pereţii vasului sunt uniformi şi dacă nu s-au amestecat cumva fire de nisip mai mari. Ultima operaţie, pe care o face olarul, este de a da cu o bucăţică de piele numită „potlog", înmuiată într-un lut lăptos, numit „fleci"[2], pe suprafaţa vasului pentru a-l netezi şi a-i astupa eventualele mici orificii ce ar putea rămâne după modelat.

La oale, chiupuri, urcioare etc. toartele se aplică ulterior, după ce ele se „sbicesc", se „svântă" 2–3 ore la umbră. Modelarea unui vas durează de obicei la un meşter experimentat numai câteva minute (2–3). După fasonare vasele se scot de pe roată cu o sârmă ori cu colţul fichieşului sau cu o sforicică, apoi se aşază la „uscat" ori „sbicit" pe nişte poliţe de scândură în atelierul olarului.

Uscatul vaselor se face numai la umbră şi ferit de vânt, deoarece zvântarea în curent de aer forţează uscarea parţială, la suprafaţă, ce produce crăpături vaselor. Dacă vremea este bună şi caldă, uscatul durează cam o zi–două, pe vreme umedă uscatul se prelungeşte câteva zile până la o săptămână, în funcţie de anotimp.

După uscare vasele sunt date cu „angobă" sau „ghileală", pentru a pune în valoare viitoarele culori şi a ascunde eventualele mici defecte. În unele cazuri vasele sunt „hlădite"[3] cu o piatră pe suprafaţa exterioară. Angoba este de fapt o humă albă sau alburie, peste care vasele se stropesc cu diferite culori sau se ornamentează cu pensula. În unele centre din Bihor se foloseşte huma roşie sau brună. De cele mai multe ori operaţia de dat cu humă revine femeilor, ca şi decorarea vaselor. Aplicaţiile în relief pe vase se fac de către meşteri olari, bărbaţi. Angobarea se face cu predilecţie la vase mici, cele mari nu sunt angobate, decorarea lor făcându-se cu aplicaţii în relief, iar unele se angobează parţial, cum ar fi „buza" de sus.

[2] „Fleci" este un lut lăptos rezultat din înmuierea mâinilor pline cu lut într-un vas cu apă şi care ajută la modelarea şi finisarea vaselor.

[3] „Hlădit" – operaţia de lustruire a ornamentelor cu o piatră pe suprafaţa vasului înainte de arderea lui în cuptor.

https://biblioteca-digitala.ro

Culorile folosite pentru decorare sunt roşu cărămiziu, cafeniu, cafeniu închis, verde, galben şi mai rar albastru sau „mieriu". Majoritatea culorilor se obţineau din substanţe locale, cum ar fi: verdele din pilitură de cupru prăjită, galbenul din sulfură de plumb, roşul, ocrul roşu, cafeniul din argile bogate în oxizi de fier şi mangan, roşul aprins din oxid de fier sau pilitură de fier, prăjită la temperatură cât mai mare pentru a da o culoare intensă. Negrul se procura din mangan sau oxid de cupru aplicat pe vasul neangobat, albastrul se obţinea din oxid de colbalt, singurul care se cumpăra.

Ornamentaţia se făcea, de către toţi olarii, fie la roată, fie în mână, obţinând o bogată variaţie de ornamente într-o multitudine de expresii. Decorarea vasului se făcea de cele mai multe ori cu „cornul", cu „degetul" sau cu „pensula". Pentru desene deosebit de fine, executate la roată, se foloseşte o pensulă specială, susţin unii, din „mustăţi de iepure". Pentru fiecare culoare se utilizează propria pensulă. Stropitul culorilor pe vase se face cu ajutorul unor „perii" confecţionate din păr de animale şi este cea mai simplă şi, probabil, cea mai veche metodă de decorare a vaselor de uz casnic, nu şi pentru vase decorative.

Cornul este o unealtă simplă. Dintr-un corn adevărat de animal, cu un cotor de pană de gâscă ori pasăre, înfipt la extremitatea subţire a acestuia, prin care se scurge încet culoarea din corn pe vas. Periuţa din păr de porc este formată din 5–10 fire cu care, ca o greblă, se trece peste culoarea lăsată de corn, în timp ce vasul este învârtit pe roată, iar ultima unealtă folosită la ornamentat este „pieptenul" cu care se fac liniile zgâriate paralele pe pereţii vaselor.

După operaţiile de ornare, vasele se „usucă", apoi „se coc" sau se „ard", după ce sunt gata pentru a fi folosite. În cazul vaselor smălţuite, după prima „coacere", „ardere", vasele sunt selectate, să nu aibă vreun defect ascuns, „înflorite" şi apoi scufundate sau unse cu smalţ. Se coc din nou. Smalţul se obţine în diferite feluri. De obicei meşterii olari preparau singuri smalţul din bucăţi de plumb, oxidat prin încălzire, care după ardere devine transparent şi lucios (litargă sau glazură). Mai rar, smalţul se prepara din sticlă pisată. Oxidul de plumb, glazura măcinată la o râşniţă specială, foarte grea, se amestecă cu apa, la care se adaugă patoşa extrasă din cenuşă şi nisip bogat în cuarţ, sfărâmat mărunt. Amestecul se macină cu „râşniţa pentru smalţ", „râşniţa pentru jumalţ" ori „moara", obţinându-se un lichid foarte fin. Deoarece toate componentele smalţului cad repede la fundul vasului, smalţul este amestecat cu o lingură de lemn de fiecare dată înainte de a fi dat pe vas. Smalţul fie că se „întinde" pe vas cu ajutorul unei linguri, în cazul când se acoperă unele părţi ale vaselor, fie că vasul se scufundă, „se scaldă" în amestecul preparat, când se acoperă întreaga lui suprafaţă. Vasul smălţuit

https://biblioteca-digitala.ro

se zvântă şi se depune în cuptor, unde smalţul se topeşte devenind incolor, translucid, dând vaselor o mare strălucire şi duritatea necesară. Arderea unui „horn" de vase durează 8–12 ore, la o temperatură ridicată. Se ştie de către olari prin practica zilnică, că pământul, angoba şi smalţul au diferiţi coeficienţi de dilatare, de aceea smalţul nu se pune pe vasele de gătit, care „merg la foc".

Aproape întreaga olărie de la noi, dacă o excludem pe cea neagră, capătă culoarea roşie, arderea fiind oxidantă. Vasele smălţuite se ard de două ori în cuptor, prima ardere se face pentru a fixa culoarea şi pentru arderea corpului, pereţilor vasului, iar cea de a doua ardere – pentru fixarea smalţului pe suprafaţa vasului.

Arderea sau coacerea tuturor categoriilor de vase se face în „cuptorul" sau „hornul" tradiţional de formă „cilindrică", „tronconică" sau „semisferoidală", de dimensiuni obişnuite, circa 2 m înălţime, 1,40 m la gură şi 1,80 m la vatră. Vatra cuptorului este construită din cărămizi, dispuse în formă de rozetă, cu spaţii goale între ele, dând flăcărilor posibilitatea să străbată printre vase.

Făcând o succintă clasificare a cuptoarelor de ars vasele, din punctul de vedere al poziţiei faţă de sol, ajungem la concluzia că în Transilvania, Banat, Oltenia, Muntenia predomină „tipul cuptoarelor de suprafaţă". Pereţii acestor cuptoare erau din pământ bătut cu maiul printre cofrajele de scândură, care apoi se înlăturau. Partea exterioară a cuptorului se îngrădeşte cu un „ţarc" sau „gard" din nuiele sau din scânduri scurte puse în poziţie verticală.

În partea superioară, cuptorul, de obicei, se încinge cu 1–2–3 cercuri metalice pentru a nu „crăpa" în timpul arderii, căci încingându-se, cuptorul îşi măreşte volumul, riscând să se fisureze.

Cel de al doilea tip de cuptor era cel „îngropat în sol", şi care s-a păstrat cel mai mult în Moldova (Schit-Stavnic) şi în unele părţi din sudul şi vestul Transilvaniei.

Al treilea tip de cuptor este cel „semiîngropat", care s-a păstrat aproape în toată ţara. Acest cuptor este pe jumătate sau ceva mai mult îngropat în pământ, rămânând la suprafaţă circa 0.50 m. Toate tipurile de cuptoare, indiferent de poziţia lor faţă de sol, sunt prevăzute cu una sau două „guri" de foc. La cele îngropate sau semiîngropate se sapă un şanţ de acces la gura de foc a cuptorului.

Clasificarea cuptoarelor se poate face şi după organizarea „vetrei": „cuptor cu culoar de foc circular"; „cuptor cu culoar de foc pe mijlocul vetrei şi de jur împrejur"; „cuptor cu grătar", care este mai evoluat faţă de cuptoarele cu o singură cameră şi permite arderea ceramicii în condiţii

https://biblioteca-digitala.ro

superioare comparativ cu celelalte tipuri, arhaice, care încă pot fi întâlnite în unele sate.

După ce cuptorul este încărcat cu vase, i se „astupă" gura de sus cu cioburi, „hârburi", pentru a lăsa să circule aerul necesar arderii şi, în acelaşi timp, să se păstreze suficientă căldură în cuptor pentru „coacerea" vaselor. Arderea ţine mai multe ore în şir, după numărul şi grosimea vaselor din cuptor şi după calitatea esenţelor lemnoase folosite. Cele mai recomandabile sunt esenţele moi – plopul, salcia, arinul, teiul, paltinul etc. – pentru a face arderea moale, dulce. Cu cât temperatura arderii este mai înaltă, dar nu „iute", cu atât se obţine o ceramică mai de calitate, mai „sonoră", mai „cântătoare", căci focul „aspru" le „înstrâmbă", le „jimbează" sau le poate chiar „topi".

Vasele ce sunt aşezate în cuptor trebuie să fie foarte bine uscate; în cazul când sunt umede, „reavene", iar focul este iute, acestea crapă, se „hârbuiesc". Vasele în cuptor sunt aşezate „amestecat", „de-a valma", iar pentru ca blidele să nu se lipească între ele se pun mici „chivăsturi", „pirostrii" de lut ars ce le ţin la o mică depărtare unele de altele, având doar trei puncte de contact între ele. Arderea este activată cu un curent de aer intens, şi când temperatura este ridicată de la 400° în sus până la 800°, se obţine ceramică de culoare roşie; dacă arderea se face sub 400°, vasul rămâne sfărâmicios şi nu capătă culoarea obişnuită roşie; dacă temperatura trece peste 900°, culoarea vasului se transformă din roşu înspre negru, pereţii devin foarte duri, iar în cazul când conţine coalin ceramica se face albă la culoare. Această ardere este oxidantă. În practica meşteşugului olăriei în unele centre se face ceramică neagră, neoxidată.

Specificul cuptoarelor de ars ceramica neagră constă în construcţia lor sub forma unui tunel cu două deschideri jos. Pe gura cea mare a cuptorului se introduc vasele, iar pe gura mică se face focul. Gura mare după introducerea vaselor este zidită; în acest mod focul arde „mocnit", înăbuşit, arderea vaselor fiind neoxidantă (fără oxigen), prin urmare particularităţile ceramicii negre nu sunt date de către meşteşugar prin deosebitele tehnici de lucru ori de calităţile lutului, ci numai prin tehnica de ardere. Cu cât timpul de ardere neoxidantă va fi mai lung, cu atât vasele vor căpăta o culoare mai neagră în masa pastei.

Pentru a se accentua înnegrirea prin neoxidarea fierului din lut se mai adaugă şi o înnegrire a suprafeţei vasului respectiv, care se face prin fumigaţie, deci prin depunerea unui strat subţire de cărbune care pătrunde în suprafaţa vasului. Înnegrirea se poate accentua şi completa şi cu „grafitaj" – frecarea suprafeţei vasului cu grafit.

https://biblioteca-digitala.ro

În vechime şi astăzi ornamentarea şi lustruirea ceramicii negre se făcea cu un obiect tare de corn sau os pe vasul crud, iar apoi, după ardere, se ungea şi se freca din nou cu grafit. Un alt procedeu tehnic de lustruire şi ornamentare era cel al frecării ornamentelor cu o piatră lustruită, rulată pe vasul uscat, crud, nears. Acest procedeu tehnic se foloseşte şi astăzi în Moldova de nord, în centrul Marginea, pentru „înfrumuseţarea", decorarea vaselor de ceramică neagră.

Ornamentarea în relief pe oale se obţinea aproape de către toţi meşterii olari români prin procedeul „pastilajului", „bumbilor". Aceste reliefuri se pregăteau înainte de către olari în forme, care erau aplicate apoi pe „corpul", „burta" oalei crude.

Un alt procedeu folosit de olari în ornamentaţia vaselor este cel al „zgârierii", „grafitatului", când se scoate prin zgâriere o parte a angobei sau a masei vasului, ornamentând astfel suprafaţa ceramicii, care ulterior era smălţuită. Acest procedeu l-am întâlnit în ultimii ani în partea de nord a Maramureşului şi în Lăpuş.

Din punct de vedere artistic decorarea vaselor se face într-o variaţie extrem de bogată a motivelor ornamentale, executate într-o largă gamă coloristică. Desene geometrice, spirale se amestecă cu motive florale, animale ori inspirate din lumea înconjurătoare, exprimând concepţia despre lume şi viaţă a ţăranului român. Ornamentica are un caracter specific pentru fiecare centru de olari: „cocoşul" şi „steaua" de Horezu, motive antropomorfe din Rădăuţi, dintele de lup din Săcel Maramureş etc. Iată doar câteva exemple de denumiri locale a ornamentelor din Tansa–Moldova: „calea ciobanului mare", „cărăruia ciobanului", „floare de colţ", „aripă", „scăricică", „brădişori", „şar", „punte mari", „punte mici" etc. Însă, deoarece problemele legate de ornamentaţie în arta populară fac un capitol aparte, studiat de nenumăraţi cercetători, iar lucrarea de faţă are drept scop doar studiul meşteşugurilor populare, a procedeelor tehnice de lucru, a instalaţiilor folosite, nu ne vom opri în mod amănunţit asupra problemei ornării vaselor.

Clasificarea vaselor după mărime este atât de variată în diferite zone ale ţării, încât vom da un singur exemplu – olăritul din Tansa, un centru de ceramică foarte puţin cunoscut. Prezentarea de mai jos are valoare documentară inedită, clasificarea vaselor din Tansa fiind originală, neîntâlnită în alte centre de ceramică din ţară:

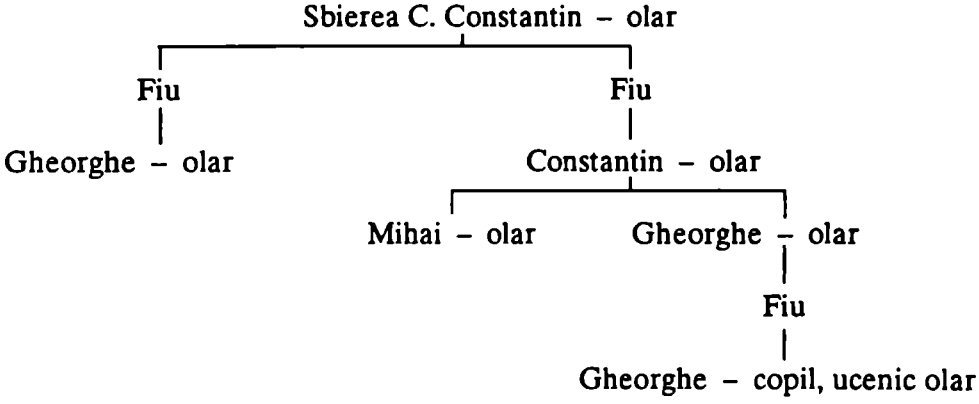
Vasele nr. 1 sunt cele cuprinse între 25 şi 30 kg (litri)
Vasele nr. 2 sunt cele cuprinse între 20 şi 25 kg
Vasele nr. 3 sunt cele cuprinse între 15 şi 20 kg

https://biblioteca-digitala.ro

Vasele nr. 4 sunt cele cuprinse între 10 şi 15 kg
Vasele nr. 5 sunt cele cuprinse între 1 şi 10 kg
Vasele nr. 6 sunt cele de 2,500 kg
Vasele nr. 7 sunt cele de 2 kg
Vasele nr. 8 sunt cele de 1 kg
Vasele nr. 9 sunt cele cuprinse între 600 şi 700 g
Vasele nr. 10 sunt cele cuprinse între 300 şi 100 g

Această clasificare este moştenită din bătrâni, din generaţie în generaţie, şi s-a păstrat ca fenomen de masă la toţi olarii din Tansa.

Meseria de olar se învăţa şi se transmitea din tată în fiu. Un exemplu în acest sens îl prezintă familia Sbierea C. Constantin din comuna Tansa, Moldova.



Olăria la poporul român a fost unul dintre meşteşugurile de bază şi s-a practicat într-un număr mare de centre. România are atestate sute de centre în toate zonele ţării – Muntenia, Moldova, Dobrogea, Transilvania, Banat, în care ceramica populară s-a lucrat de sute de ani şi se lucrează şi astăzi. O dezvoltare puternică a cunoscut olăria populară începând din secolul al XVII–lea şi, în special, al XVIII–lea. Unele dintre centrele de ceramică au luat fiinţă în jurul palatelor domneşti, mânăstirilor ori curţilor boiereşti. Spre exemplu, la mânăstirea Horezu există un deosebit de important centru de olari, atât pentru istoria ceramicii populare româneşti, cât şi pentru dezvoltarea meşteşugului olăritului şi în zilele noastre. Pentru nevoile oraşelor Craiova şi Slatina s-a dezvoltat centrul Oboga, iar pentru boierii Glogoveni, centrul din Glogova, pentru Cantacuzini ceramica se făcea în Dărmăneşti şi la Gheboaia. Centrele de ceramică de o mare faimă şi o veche tradiţie erau cele de la Siseşti, Tg.-Jiu, Arcani, Curtea de Argeş,

https://biblioteca-digitala.ro

iar pentru Bucureşti şi Snagov centrele de la Pucheni şi Pisc. În Moldova de nord-est centrele de ceramică ţărănească sunt: Vulpăşeşti, Schit-Stavnic, Frumuşica, Poiana, Mihăileni şi Tansa, toate aceste centre fiind cercetate de noi, iar materialele cercetării stau la baza lucrării de faţă.

În continuare vom trece în revistă centrele ceramice cele mai importante din toate provinciile româneşti, fie cele cu ceramică obişnuită – roşie, fie cele cu ceramică neagră, atât centrele dispărute, cât şi cele existente, pe care noi le considerăm mai importante şi care au avut o mai îndelungată activitate: Agnita, Arcani, Bacău, Baia Mare, Baia-Sprie, Băhneşti, Bâra, Bârgău, Băseşti, Brichiş, Bistriţa, Brădeşti, Broşteni, Biniş, Braşov, Cacica, Cristeşti, Criştior, Cucuieţi, Curtea de Argeş, Cluj, Cocioc, Caransebeş, Carei, Cârţişoara, Cinisăuţi, Cozmeni, Corund, Câmpulung, Dărmăneşti, Dăneşti, Dăeşti, Dej, Dolheşti, Drăuşeni, Ghindaru, Glogova, Haţeg, Hârlău, Hârşasca, Herţa, Horezu, Huedin, Hunedoara, Iseşti, Jurceni, Jibou, Lăpuşul-Unguresc, Lespezi, Lugoj, Mădăraş, Marginea, Obârşia, Oboga, Odobeşti, Odorhei, Oradea Mare, Pantelimon, Peştera, Pisc, Podul Iloaiei, Puchenii-Crainic, Pucheni-Miraslăneşti, Rădăuţi, Rămeşti, Repea, Roman, Sagna, Saschiz, Satu Mare, Seheceni, Sighet, Simiani, Siseşti, Ştefăneşti, Salonta, Tăuţi-Măgheruş, Târnăviţa, Tg.-Frumos, Tg.-Jiu, Trupcilar, Tulcea, Turda, Ţebea, Văşcăuţi, Vadul-Crişului (= Vadul lui Carol II), Vama, Vulpăşăşti, Zalău [4]. Alte centre de ceramică sunt atestate în zona etnografică Făget: Jupâneşti, Boloşeşti, Făget, Tomeseşti, Răchita [5]. În zona Lăpuşului au funcţionat câteva centre ca: Tg.-Lăpuş, Lăpuş, Dămăcuşeni, Rogoz şi Strâmbu-Băiuţ [6]; în zona Doljului erau centrele Oboga, Oboga de Jos, Oboga de Mijloc, Oboga de Sus, Corbeni, Romăna [7]; în zona etnografică Chioar au fost centrele Baia Mare, Baia-Sprie, Copalnic, Mănăştur şi Berijţa [8]; zona Meseşului cu Tihău, Buciumi, Almaşi [9]; în zona de nord a ţării sunt menţionate: Mihăileni, Ştefăneşti, Sulita, Fundu Herţii, Smârdan, Sisria, Pârâu-Negru, Tudora, Darabani, Hudeşti, Frumuşica, Rădăuţi-Prut [10]; în zona Vrancei este atestat centrul Ireşti, ca şi

[4] B. Slătineanu, *op. cit.*, p. 194–196.

[5] Violeta Blaj, Elena Grigorescu, *Zona etnografică Făget*, Bucureşti, Editura Sport-Turism, 1985, p. 56.

[6] G. Stoica, M. Pop, *Zona etnografică Lăpuş*, Bucureşti, Editura Sport-Turism, 1984, p. 40.

[7] S. Enache, T. Pleşa, *Zona etnografică Dolj*, Bucureşti, Editura Sport-Turism, 1982, p. 50.

[8] S. Sainelic, M. Sainelic, *Zona etnografică Chiuar*, Bucureşti, Editura Sport-Turism, 1986, p. 52.

[9] I. A. Goia, *Zona etnografică Meseş*, Editura Sport-Turism, Bucureşti, 1982, p. 78.

[10] A. P. Olariu, *Zona etnografică Botoşani*, Bucureşti, Editura Sport-Turism, 1983, p. 78.

https://biblioteca-digitala.ro

unele centre limitrofe: Plopeasca, Galicina, Joseni, Beşlii, Calvini [11]; în zona etnografică Rădăuţi sunt amintite centre ca: Putna, Rădăuţi, Baia, Suceava, Stupca, Marginea [12], iar în zona Trotuşului amintim centrele: Oituz (fost Grozăveşti), Băhnăşeni, Solanţ, Cucuieţi, Frumoasa, Schitu-Frumoasa [13].

CENTRE VIABILE DE OLĂRIT CU CREATORI POPULARI

Alba	Săsciori;
Arad	Hălmăgel, Târnoviţa, Bârsa, Lipova, Obârşia-Pietriş;
Argeş	Vlădeşti, Petreşti, Coşeşti, Leiceşti, Vâlsăneşti, Stroieşti, Mălureni, Poienita, Curtea de Argeş;
Bihor	Cociuba-Mică (Pietroasa), Leheceni, Criştior, Vadu Crişului, Leleşti, Sălişte;
Bistriţa-Năsăud	Mijlocenii Bârgăului;
Botoşani	Frumuşica, Ştefăneşti, Sulita, Hudeşti, Mihăileni, Coţuşca;
Braşov	Prejmer, Săcele;
Buzău	Calvini, Mânzăleşti, Poşta-Câlnău;
Caraş-Severin	Biniş;
Cluj	Iara;
Constanţa	Sibioara, Tulcea;
Dâmboviţa	Dărmăneşti, Gheboaia-Finta, Drăgăneşti-Măneşti, Odobeşti;
Galaţi	Lungeşti, Rădeşti, Nicoreşti;
Gorj	Arcani, Ciuperceni, Câlnic, Glogova, Peştişani, Vladimiri, Vârtop, Albeni-Doreni, Peşteana, Văianu, Tg.-Cărbuneşti, Ştefăneşti, Motru, Băleşti;
Harghita	Corund, Dăneşti;
Hunedoara	Obârşia-Tomeşti;
Ialomiţa	Dragalina;
Iaşi	Deleni, Lespezi, Tansa, Schitu-Stavnic (Voineşti);
Ilfov	Ciolpani, Pisc – 1.2.3. Lipia;
Maramureş	Baia Mare, Săcel, Tg.-Lăpuş, Tăuţi, Măgheruş, Băiţa de sub Codru, Sighetu-Marmaţiei, Ieud;
Mehedinţi	Sisesti, Găleşoaia, Noapteşa;

[11] T. Bănăţeanu, G. Stoica, *Zona etnografică Vrancea*, Bucureşti, Editura Sport-Turism, 1988, p. 48.

[12] M. Cioară, *Zona etnografică Rădăuţi*, Bucureşti, Editura Sport-Turism, 1979, p. 68.

[13] D. Ichim, *Zona etnografică Trotuş*, Bucureşti, Editura Sport-Turism, 1983, p. 62.

https://biblioteca-digitala.ro

Olt	Oboga, Româna;
Prahova	Gorgota, Pucheni Mari;
Satu Mare	Vama, Târşolţ, Carei;
Suceava	Rădăuţi, Marginea, Păltinoasa;
Timiş	Jupâneşti;
Tulcea	Alba, Dorobanţu;
Vaslui	Brăteşti, Dumeştii Vechi;
Vâlcea	Horezu, Buda-Vlădeşti, Lungeşti, Slătioara, Zătreni, Dăneşti-Popeşti;
Vrancea	Garoafa, Ireşti, Vidra.

PRINCIPALII MEŞTERI CREATORI POPULARI DIN ULTIMELE DOUĂ DECENII

Constantin Colibaba	– Rădăuţi (Suceava)
Stelian Ogrezeanu	– Horezu (Vâlcea) (stabilit în Germania)
Grigore Ciungulescu	– Oboga (Olt)
Constantin Diaconescu	– Oboga (Olt)
Marin Murgăşan	– Româna – Oboga (Olt)
Marin Nicolae	– Pisc (Ilfov)
Victor Olaru	– Tansa (Iaşi)
Akos Lörincz	– Corund (Harghita)
Petru Nedea	– Obârşia (Arad)
Teodor Faur	– Bârsa (Arad)
Ilie Bursaci	– Siliştea Beiuş (Bihor)
Ştefan Găman	– Mijlocenii Bârgăului (Bistriţa-Năsăud)
Ştefan Stepan	– Biniş (Caraş-Severin)
Gheorghe Sbierea	– Tansa (Iaşi)
Teodor Nica	– Poiana Deleni (Iaşi)
Dumitru Şchiopu	– Vlădeşti (Vâlcea)
Ion Vasile	– Lungeşti (Vâlcea)
Dumitru Enescu	– Petreşti (Argeş)
Antal Dénes	– Dăneşti (Harghita)
Aurel Baciu	– Obârşia (Hunedoara)
Mischiu Dumitru	– Horezu (Vâlcea)
Vicşoreanu Victor (+)	– Horezu (Vâlcea)
Petrache Panait	– Puchenii Mari (Prahova)
Tănase Cocean	– Săcel (Maramureş)
Dumitru Matei	– Calvini (Buzău)

Lista acestor centre s-ar putea dubla sau tripla, dar credem că este suficient pentru ilustrarea mulţimii lor pe întreg cuprinsul ţării.

https://biblioteca-digitala.ro

Marea majoritate a olarilor erau grupaţi mai mulţi la un loc, în aceeaşi parte a satului, formând „uliţe ale olarilor" sau „mahalale ale olarilor", care numărau până la 160–200 de olari; aceste exemple le întâlnim în toate zonele ţării: în Transilvania – Biniş, Leheceni, Corund, în Moldova – Brăneşti, Rădăuţi etc., în Muntenia – Pucheni, Piscu, Oboga, Horezu, Dârmăneşti etc. În oraşe cum sunt Bucureşti, Curtea de Argeş, Horezu, Câmpulung, meşterii aveau biserici care purtau numele de Biserica Olari, iar în oraşe cum sunt: Braşov, Cluj, Turda, Baia Mare etc., existau „cartiere ale olarilor".

Din cercetările efectuate pe teren reiese că amplasarea majorităţii centrelor de ceramică era în zone deluroase, care aveau pământurile sărace pentru agricultură, dar foarte propice pentru practicarea olăriei. Câmpia, de cele mai multe ori, se aproviziona cu „vase" de la olarii din zonele deluroase, care veneau cu ele la târguri ori treceau cu ele în căruţe prin sate. Până la jumătatea secolului nostru „ceramica de lut" era la mare „cinste", folosită în uzul zilnic al gospodăriei ţărăneşti, atât pentru mâncat, băut ori transportat mâncare la muncile câmpului, cât mai ales pentru „praznicile din cursul anului", dar mai ales la nunţi.

Aproape fiecare centru meşteşugăresc face o olărie specializată cu un anumit profil şi forme, spre exemplu, farfurii, străchini, urcioare, vase mari, urcioare mari, borcane, chiupuri etc. Datorită acestei „specializări de vase" concurenţa în târgurile din ţară era mică, fiecare olar vindea alte produse faţă de vecinul său de târg, iar în Transilvania negoţul cu oale era făcut de către „cărăuşi" specializaţi în transportul oalelor, aceşti „sfârnari" nefiind meşteşugari, ci numai intermediari.

Dar nu s-ar putea spune că meşteşugarii veniţi în contact unii cu alţii nu s-au influenţat reciproc, în ceea ce priveşte procedeele tehnice, forme ale vaselor, motive ornamentale, mai cu seamă cei care erau în imediată apropiere din punct de vedere geografic.

În viaţa lor de toate zilele meşterii olari aveau o lume întreagă de „credinţe", „obiceiuri", proverbe. Astfel, Barbu Slătineanu spune: „Meseria de olar fiind foarte grea, se spune în popor că este o meserie urgisită de Dumnezeu, iar olarul care frământă şi arde lutul o să fie şi el ars în lumea cealaltă, cum a ars vasele de pământ în această lume". În alte părţi, se zice că olarul şi-a furat meseria de la Dumnezeu, care la facerea lumii a zămislit din lut moale pe om, dar olarul, neputând să dea vaselor viaţă prin suflarea lui, le bagă în dogoarea focului ca să le dea suflet şi grai. Oalele bine arse au grai, căci ele sună precum clopotele de biserică. Oala dogită sună răguşit. Oala de vânzare se încearcă la sunet şi aceea care are glasul limpede este bună şi trainică.

De olărit sunt legate o seamă de zicători şi proverbe: „Olarul unde vrea, acolo pune mânuşa", „că lutul olarului, ce vrea face din el"; „Să nu mănânci din oală, că-ţi plouă la nuntă"; „Râde ciob de oală spartă"; „Hârburi ştirbe nu e bine să ţii în casă că te sfădeşti sau sunt a sărăcie"; „Să

https://biblioteca-digitala.ro

nu laşi oala la soare, căci va mirosi urât când vei mai fierbe în ea", „A călca în strâchini", „A fierbe toţi într-o oală", „A fi bolnav de oală", „A-i face cu ulcica", „A ajunge un ciomag (o bâtă) la un car de oale", „A mânca dintr-o strachină (taler) cu cineva", „A plăti oala spartă", „Când se lovesc două oale se sparg amândouă", „Capacul după oală", „Cu vasul gol nu pofti oaspeţi", „Fiecare trage focul la oala lui", „În oala acoperită nu dau gunoaie", „În oala acoperită nu ştii ce fierbe", „Oala fără mănuşă ajunge după uşă", „Oala la foc şi iepurele în pădure", „Oala smălţuită nu tulbură borşul", „Oala s-a spart în capul meu", „Picătura cea mai de pe urmă vasul înneacă", „Pune oala la foc", „Toarnă ca într-un vas spart", „Tot vasul miroase a ce cuprinde", „Ulciorul nu merge de multe ori la apă", „Vasului gol toţi îi dau cu piciorul", „Vasul plin se cearcă des"[14] etc. Lista proverbelor şi zicătorilor ar putea fi dusă mai departe, dar pentru a ilustra diversitatea acestora ne oprim aici.

Olarii făceau în atelierele lor produse ceramice dintre cele mai variate pentru uzul casnic şi gospodăresc. Aceste produse au fost cel mai bine ilustrate de către Tudor Pamfile în *Industria casnică la români.* Astfel avem atestate următoarele produse: *bărdacă* – un fel de ibric de pământ sau cană mai mare; *blid* – vas mai adânc de pus mâncare sau ciorbă; *borcan* – vas cilindric de păstrat anumite mâncări; *burdac* – vas asemănător urciorului şi care se astupă cu un dop; *butelcă* – damigeană mică de pământ cu gâtul strâmt; *cană* – de băut sau de cărat diferite lichide; *cârciogul* – vas cu dop la gură şi care se aseamănă cu urciorul; *castron* – strachină mare, lighean, vas de ţinut lapte; *ceanac* – blid, strachină; *ceaşcă* – cană mică; *chiup* – vas mare de păstrat varză sau ulei; *ciob* – frântură de vas; *ciur* – sită pentru strecurat; *cratiţă* – cu picioare sau fără pentru gătitul bucatelor; *farfurie* – vas cu fundul puţin adâncit; *felegean* – ceaşcă mică de cafea; *fluieraş* – jucărie pentru copii; *gărăfile* – cană pentru băut vin; *găvănaş* – borcan pentru diferite întrebuinţări; *ghiveciu* – vas pentru ţinut flori cu pământ; *hârb* – oală spartă; *hărgău* – oală mare; *lăscăiţă* – vas pentru băut sau luat apă; *litrele* – vase-măsuri ce erau din pământ; *moşoaica* – oală mică de gătit; *oală* – vase-măsurători făcute din pământ; *olan* – tub prin care trec fumul, aerul şi lichidele; *oliţe* – puşchiuliţe de pus bani; *pârnaie* – oală mare
cu două torţi; *ploscă* – vas de purtat sau de ţinut băutură; *sfeşnic* – pentru ţinut lumânări; *solniţă* – pentru ţinut sarea pe masă, de diferite forme; *strachină* – vas adânc pentru ciorbă şi mâncare; *taler, talger* – vas mic cu fundul puţin adâncit; *tăt* – vas pentru dat apă la copii; *ţest* – un fel de clopot de lut ars sub care se face pâinea; *tigăi* – pentru prăjit mâncare; *ţigle* – pentru acoperiş; *ulcior* sau *urcior* – vas de ţinut sau cărat apă, cu gâtul îngust şi cu „cioc" sau „ţâţă" de scurgere; *ulcică*[15] – oală mică. În afară de acestea se mai

[14] I. A. Zanne, *Proverbele românilor,* Bucureşti, SOCEC, 1895–1912.

[15] Tudor Pamfile, *Industria casnică la români,* Bucureşti, Tipografia „Cooperativa", 1910, p. 387–393.

https://biblioteca-digitala.ro

pot aminti *ceaune, frigări* pentru păsări, cu cioc de formă ovală, forme de cozonaci, pipe pentru fumat, putinee, vase pentru lapte etc. etc.

În toate zonele ţării se păstrează încă vie tradiţia meşteşugului olăriei, continuându-se neîntrerupt din generaţie în generaţie până în zilele noastre, demonstrând astfel vechimea lui multimilenară.

MATERIALELE DE CONSTRUCŢIE DIN ARGILĂ/LUT

Materialele de bază folosite în construcţiile rurale, obţinute din lut/pământ erau cu precădere cărămida nearsă, cărămida arsă, ţiglele, olanele, cahlele, scocurile, cărămida de sobă etc. În majoritatea zonelor de câmpie, ca şi în zone de mică altitudine ale Munteniei, Moldovei, Dobrogei, Transilvaniei, cărămida nearsă, de diferite mărimi, este principalul material folosit la clăditul pereţilor caselor, acareturilor, gardurilor etc. În Muntenia, Oltenia, Dobrogea şi Moldova cărămida nearsă se numeşte „chirpici" sau „chirpic", iar în Banat şi Transilvania – „văioagă", „vaioagă", „văiugui", „calup" etc. Chirpiciul se foloseşte ori singur, ori în combinaţie cu cărămida arsă, un rând, două de văioagă şi unul de cărămidă. În zonele de deal şi de munte, unde în abundenţă există piatra şi lemnul, chirpiciul era folosit sporadic. Către sfârşitul secolului trecut cărămida arsă se utilizează din ce în ce mai mult ca material de construcţie, înlocuind în bună parte lemnul bătut, chiar şi chirpiciul.

Pământul, lutul din care urma să se modeleze aceste materiale era mai puţin pretenţios comparativ cu cel pentru ceramică, el trebuind să aibă doar anumite proporţii de lut şi nisip în componenţa sa pentru a face o masă compactă. Văioagele, chirpicii se executau în toată ţara dintr-un amestec de argilă/lut, paie, pleavă şi desigur apă. Mai rar am întâlnit cazuri când în amestec se punea aşternutul de sub vite, uscat la soare. Amestecul lutului cu paiele şi pleava se făcea de obicei într-un loc, în apropierea unui râu sau lângă o altă sursă de apă. Când era nevoie de o cantitate mai mică de „chirpici/văiog", pământul era transportat cu carul în curtea gospodarului, în apropierea fântânii.

Pământul pentru chirpici/văioagă se sfărâma cu un „mai de lemn" ori cu „sapa" şi se aduna în cercuri mari cu marginile ridicate, dând impresia unei imense farfurii, iar în mijloc se aşeza „tocătura" de paie şi pleavă. Peste aceasta se turna apă, se amesteca, apoi începea „călcatul cu picioarele" până ce amestecul devenea ca o pastă groasă. Călcatul pământului amestecat cu paie ori pleavă în unele părţi din ţară, spre exemplu în Transilvania, Muntenia şi Dobrogea, se făcea cu animale: cai, boi, bivoli.

https://biblioteca-digitala.ro

Modelarea chirpiciului se făcea cu ajutorul unui „tipar", „veşcă" sau „măsură", care avea de la unu până la patru „ochiuri", în funcţie de mărimea chirpiciului/văioagei, care se aşeza pe o „laviţă", „masă", „banc" etc. Tiparul, înainte de a începe lucrul, se udă cu apă şi se „presară" cu nisip pentru ca pasta de lut pusă în tipar şi presată cu podul palmei să nu se prindă de tipar, apoi cu o „răzuitoare" se netezeşte faţa de deasupra tiparului.

După această operaţie tiparul cu cărămizile în el se răstoarnă pe un strat subţire de pleavă, pe „arie", cu partea nisipoasă în sus, formând rânduri paralele, lăsate să se usuce la soare. Aria este netezită la fel ca aceea pentru treierat grânele. După uscare, cărămizile se „stivuiau", se „clădeau", lăsându-se între ele spaţii de aerisire de grosimea unei cărămizi. Până la uscarea definitivă, stiva era ferită de ploi cu o învelitoare din paie ori chiar cu un strat de pământ. După spusele informatorilor cărămidari, o stivă este formată cam dintr-o mie de cărămizi, iar pentru o casă este nevoie de câteva stive. Pentru cărămizile ce urmau să fie arse procedeele de preparare a lutului erau aceleaşi.

Modelarea cărămizilor se făcea şi cu ajutorul unui „tipar de lemn" ori de „fier", pe o masă. Se introducea o bucată de lut în fiecare compartiment al tiparului, se presa cu mâna, se netezea, apoi se răsturna pe „arie" pe un strat de nisip. Un meşter cu experienţă cu un om de ajutor „modela" pe zi până la 1 000 – 1 500 – 1 700 de cărămizi, unul dădea lutul la mână, iar altul modela. Spre uscare cărămizile erau aşezate la „dungă" pe mai multe rânduri, până se făcea o „stivă-cuptor". După uscare cărămizile, fie cele de zidit, fie cele pentru sobe, se ardeau în cuptoare-stivă, de forme piramidale, prevăzute cu mai multe guri de ardere, fie semiîngropate, fie la suprafaţa solului.

Cuptorul-stivă de ars cărămizile se compune din două părţi: cea de jos, mai lată şi mai lungă, şi cea de sus, mai îngustă. Partea de jos cuprinde cuptorul propriu-zis, în care ardea focul. Cărămizile se clădesc cu spaţii libere pentru a intra printre ele flacăra şi căldura focului din „cotloane". Pentru menţinerea căldurii, cuptorul se lipeşte cu un strat gros de lut amestecat cu pleavă. Arderea cărămizilor durează 3–4 zile cu un mare consum de lemne, până când se vede în partea de sus a cuptorului ieşind „para", cu un fel de gaze de culoare albăstruie, care anunţă „coacerea" cărămizii. Apoi gurile se astupă pentru o ardere „mocnită", „înăbuşită".

Procedeele tehnice pentru confecţionarea olanelor, ţiglelor, scocurilor, coamelor de acoperiş, cahlelor sunt foarte asemănătoare atât în pregătirea lutului, frământatului, modelatului, cât şi la coacerea lor, având în vedere doar calitatea superioară a acestor produse.

Toate aceste materiale de construcţie sus-menţionate marcau un progres în domeniul ridicării construcţiilor de tot felul faţă de procedeele ridicării pereţilor cu furca ori pereţilor de pământ bătut între cofraje. Construcţiile capătă, astfel, prin folosirea chirpicilor, văioagelor şi cărămizilor, înfăţişări mai frumoase şi durabilitate mai mare în timp.

https://biblioteca-digitala.ro

UN MOCAN SĂCELEAN ÎN DOBROGEA ÎNAINTE DE 1877 - RADU JALEA

TUDOR MATEESCU

Rolul deosebit pe care păstorii români din Transilvania, aşa-numiţii mocani, l-au jucat în viaţa Dobrogei, mai cu seamă după 1800, este de acum un fapt îndeobşte recunoscut[1]. Unii dintre ei s-au remarcat însă în chip cu totul aparte, nu numai prin activitatea economică, ci şi pe plan cultural şi chiar politic, aşa cum au fost preotul Ioan Verzea[2] şi Nicolae Ţârcă[3], ambii originari din satul Cernat din ţinutul Braşovului, stabiliţi în cele din urmă definitiv în provincia dintre Dunăre şi Marea Neagră. Alături de aceştia se cuvine a fi menţionat şi mocanul Radu Jalea, de fel din aceeaşi localitate, deşi unele documente îl arată ca fiind din Turcheş, de altfel aşezări învecinate, ambele făcând parte din cele şapte sate ale Săcelelor. Numele său era, în mod sigur, *Jalea*, cu toate că îl găsim şi sub formele *Jălea* şi *Jelea* şi chiar în alte variante.

La 1850, Ion Ionescu de la Brad, care l-a cunoscut bine, cu prilejul cercetărilor pe care le-a întreprins atunci în Dobrogea, îl prezintă în felul următor, într-o scrisoare către Ion Ghica: „Este un om foarte de omenie. Se hrăneşte de 20 de ani în Dobrogea, speculând cu vitele. Au început a fi slugă şi acum au agiuns gazdă mare"[4]. Se afla aşadar pe păşunile dobrogene în

[1] D. Şandru, *Mocanii în Dobrogea*, Bucureşti, 1946, p. 127–129; Constantin C. Giurescu, *Transilvania în istoria poporului român*, Bucureşti, 1967, p. 62–64; Tudor Mateescu, *Ştiri noi despre prezenţa mocanilor în Dobrogea în timpul stăpânirii otomane*, în „Revista Arhivelor", anul XLVIII (1971), vol. XXXIII, nr. 3, p. 391; idem, *Păstoritul mocanilor în teritoriul dintre Dunăre şi Marea Neagră, 1848–1864. Istorie agrară comparată*, Bucureşti, 1982, p. 405–406.

[2] Tudor Mateescu, *Un preot transilvănean în Dobrogea înainte de 1877 - Ioan Verzea*, în „Biserica Ortodoxă Română", XCIII (1975), nr. 7–8, p. 940–943.

[3] Tudor Mateescu, *Săceleanul Nicolae Ţârcă şi Dobrogea*, în „Cumidava", VIII (1974–1975), p. 145–151.

[4] Victor Slăvescu, *Corespondenţa între Ion Ionescu de la Brad şi Ion Ghica, 1846–1874*, Bucureşti, 1943, p. 63.

REF, tom 42, nr. 5–6, p. 429–440, Bucureşti, 1997

https://biblioteca-digitala.ro

jurul anului 1830, când era încă tânăr, deoarece, potrivit unui document din 1845, era atunci în vârstă de 45 de ani[5], fiind deci născut în 1800, în timp ce alt document, din 1849, îl arată de 53 de ani[6], anul naşterii fiind, în acest caz, 1796.

Prezenţa sa în Dobrogea este atestată, pentru prima dată, în septembrie 1833, când, printre mocanii stăpâni de târle care treceau la iernat, la dreapta Dunării, pe la carantina Piua Petrii, se afla şi Radu Jalea „ot Cernat", cu o turmă de 444 de oi, aflate sub paza a doi ciobani[7]. Într-un alt document, având aceeaşi proveniență, este redată în amănunt componenţa acestei turme: 271 oi, 140 miei şi cârlani, 30 berbeci şi 3 capre[8]. Nu era o avere prea mare, dar, aşa cum vom vedea, ea va creşte, neîntrerupt, an de an.

Următoarea ştire datează din martie 1835, când, printre mocanii care treceau în Dobrogea pe la Călăraşi, figura şi Radu Jălea[9]. Având în vedere că cei mai mulţi dintre păstorii transilvăneni se întorceau atunci la stânga Dunării, venind de la iernat, este posibil ca Radu Jalea să-şi fi ţinut, încă din acei ani, vitele pe păşunile dobrogene şi pe timpul verii, aşa cum va proceda, în mod curent, mai târziu. În acelaşi an, la 4 şi la 5 octombrie, el transporta în Dobrogea, pe la Gura Ialomiţei, 4 perechi de cioareci, 6 cămăşi, 4 glugi şi 3 sărici[10], fără îndoială pentru trebuinţa ciobanilor pe care-i avea cu simbrie.

Peste un an, în 1836, tot în martie, printre mocanii ieşiţi din ţară pe la carantina Călăraşi se număra şi Radu Jălea din Săcele[11]. De asemenea, la 7 septembrie, era înregistrat la carantina Gura Ialomiţei „Radu Jelea ot Săcele", care trecea la dreapta Dunării următoarele obiecte: 61 cămăşi, 9 sărici, 13 ţaluri, 3 zeghii, 1 clopot, 2 ploşti, 5 teci cu cuţite, 1 prăsină, 1 frâu nou, 3 perechi cioareci, 7 coţi zeghe, 48 coţi iţari, 44 glugi, 4 şei, 4 cutii cu pesmet şi 1 pereche de cizme[12]. În acest caz nu mai poate fi vorba exclusiv de produse necesare păstorilor din târla sa, ci, în primul rând, de mărfuri destinate comerţului local, activitate practicată pe larg de către mulţi dintre

[5] G. Vâlsan, *Mocanii în Dobrogea la 1845*, în „Graiul românesc", II (1928), nr. 3, p. 43.

[6] Arh. St. Bucureşti, fond Comitetul Carantinelor, dosar 1235/1849, f. 609–614.

[7] *Ibidem*, dosar 1515B/1834, f. 621.

[8] *Ibidem*, fond Obştescul Control, dosar 2196 II/1834, f. 424–425. Vezi şi C. Constantinescu-Mirceşti, *Păstoritul transhumant şi implicaţiile lui în Transilvania şi Ţara Românească în secolele XVIII–XIX*, Bucureşti, 1976, p. 145, unde este reprodus acest document, totalul fiind însă calculat greşit: 344, în loc de 444.

[9] Arh. St. Bucureşti, fond Comitetul Carantinelor, dosar 1121/1835, f. 176.

[10] *Ibidem*, fond Vistieria Ţării Româneşti, dosar 78/1834, f. 592–593.

[11] *Ibidem*, fond Comitetul Carantinelor, dosar 491/1836, f. 241–242.

[12] *Ibidem*, fond Vistieria Ţării Româneşti, dosar 31/1835, f. 314–315.

https://biblioteca-digitala.ro

mocanii aflaţi cu vitele în Dobrogea [13]. Tot în septembrie 1836, în a doua parte a lunii, apare, de asemenea la carantina Gura Ialomiţei, Radu Jelea din Săcele, care mergea la „Baba" [14], aşadar la Babadag, unde îşi avea, foarte probabil, târla.

Alte informaţii datează din anul 1837. În ianuarie intra în Ţara Românească, pe la carantina Călăraşi, „Radu Zalea, mocan, păstor de oi", care mergea „din Turchiia la Săcele" [15]. În alt document, se arată că era împreună „cu tovarăşul său Radu Popa", din aceeaşi localitate [16]. Totodată, în alt loc, găsim că trecerea avusese loc în ziua de 9 ianuarie, când „Radu Jalea, mocanul ot Săcele", aducea cu sine „12 piei de oaie şi 13 hârşii" [17]. Călătoria sa în Transilvania nu era deci legată, în mod direct, de păşunatul vitelor, ci de necesităţile negoţului pe care-l practica în ambele sensuri. În iunie acelaşi an, el venea din nou la stânga Dunării, tot pe la Călăraşi [18], împreună cu trei tovarăşi [19], dintre care unul se numea de asemenea Radu Jalea [20], probabil un nepot de frate sau altă rudă apropiată, deoarece nu credem că poate fi vorba de vreunul dintre fiii săi. La 30 octombrie el aducea în Dobrogea, pe la carantina Gura Ialomiţei, 26 coţi zeghe, 5 glugi, o cămaşă, o sarică şi o căldare [21], mărfuri care, în mod sigur, proveneau din Transilvania.

La 10 aprilie 1838, mai mulţi mocani, ale căror vite se aflau adunate pe malul dobrogean, încă de la 10 martie, „cu grele cheltuieli", adresau o jalbă carantinei Gura Ialomiţei, rugându-se să li se permită a-şi trece „dobitoacele" pe acolo, „fiind pă un loc mai îndemânat". Primul dintre semnatari era Radu Jalea [22], care, aşadar, în unii ani cel puţin, îşi aducea încă vitele la vărat în Ţara Românească. În octombrie acelaşi an, era înregistrat la carantina Călăraşi, la cei ieşiţi din ţară, „Radu Jalea ot Săcele", împreună cu alţi cinci mocani din aceeaşi localitate, dintre care unul purta acelaşi nume [23].

[13] C. Constantinescu-Mirceşti, *op. cit.*, p. 130–131.

[14] Arh. St. Bucureşti, fond Comitetul Carantinelor, dosar 491/1836, f. 600–601.

[15] *Ibidem*, dosar 1119/1837, f. 71, 94; dosar 3360 I/1837, f. 528–539.

[16] *Ibidem*, fond Obştescul Control, dosar 1620/1837, f. 1–2.

[17] *Ibidem*, fond Vistieria Ţării Româneşti, dosar 10/1836, f. 133, 144.

[18] *Ibidem*, fond Comitetul Carantinelor, dosar 1119/1837, f. 388, 403; dosar 3360 I/1837, f. 572–573.

[19] *Ibidem*, fond Obştescul Control, dosar 1620/1837, f. 28–29.

[20] *Ibidem*, fond Comitetul Carantinelor, dosar 1119/1837, f. 388–403; dosar 3360/I/1837, f. 572–573.

[21] *Ibidem*, fond Vistieria Ţării Româneşti, dosar 15/1836, f. 528–529.

[22] *Ibidem*, fond Comitetul Carantinelor, dosar 824/1838, f. 13. Vezi şi Tudor Mateescu, *Ştiri noi despre prezenţa mocanilor în Dobrogea*..., p. 413.

[23] Arh. St. Bucureşti, fond Comitetul Carantinelor, dosar 799/1838, f. 440, 445.

https://biblioteca-digitala.ro

În ianuarie 1839, trecea la stânga Dunării, tot pe la Călăraşi, mocanul Radu Jalea (sau Jelea), împreună cu un tovarăş [24]. Într-unul dintre documente se spune că venea din satul Beilic şi că mergea la Săcele [25]. Rezultă deci că îşi avea atunci vitele lângă această localitate dobrogeană, numită azi Viile, situată în partea de sud-vest a actualului judeţ Constanţa. La 29 martie acelaşi an, Radu Jalea, „mocanul ot Săcele", exporta în Dobrogea, pe la aceeaşi carantină, 10 perechi foarfeci, 1 fier de cai, 5 cămăşi de Braşov, 1 zeghe, 32 păpuşi sfoară, 150 coţi pânză de Braşov, 10 ştreanguri şi 3 burduşe de apă [26]. În iulie 1839, îl găsim înregistrat, de asemenea la Călăraşi, unde venea de la Mangalia, îndreptându-se tot spre Săcele [27]. Îşi mutase deci târla mai spre răsărit, înspre mare, în apropierea oraşului menţionat, una dintre zonele cele mai căutate de către mocani [28].

Îl găsim din nou intrat în Ţara Românească, pe la carantina Călăraşi, în februarie 1840: Radu Jalea, „mocan ot Cernat" [29], cu precizarea, într-un alt document, că mergea de la Mangalia, unde îşi avea deci în continuare vitele, în satul locuinţei sale [30]. În alt loc găsim că era însoţit de un cioban, aşadar de un păstor simbriaş din târla sa [31]. La 25 aprilie, el trecea în Dobrogea, prin aceeaşi carantină, următoarele mărfuri, aduse, desigur, din Transilvania: 17 cămăşi, 3 peşchire, 30 coţi iţari, 270 coţi pânză de Braşov, 2 căpestre de curea, un frâu de cai, o frânghie de burduf, un burduf de apă, un pripon, 17 perechi foarfeci, 29 păpuşi sfoară, un cazan, 3 cuţite de teacă şi o pereche de iţari [32]. În iulie acelaşi an, „Radu Jelea ot Cernat", împreună cu un tovarăş, era prezent din nou la stânga Dunării, tot pe la Călăraşi [33], venind de asemenea de la Mangalia şi îndreptându-se, la fel, spre Cernat [34].

Şi în anii următori figurează la carantina Călăraşi printre mocanii trecuţi din Dobrogea la stânga Dunării. Astfel, îl găsim în iunie 1841: „Radu Jealea ot Cernat", cu un tovarăş [35]; în iulie 1842: „Radu Jealea ot Cernat" [36],

[24] *Ibidem*, dosar 640/1839, f. 16, 27; fond Obştescul Control, dosar 1611/1839, f. 1–2.
[25] *Ibidem*, fond Comitetul Carantinelor, dosar 633/1839, f. 20.
[26] *Ibidem*, fond Vistieria Ţării Româneşti, dosar 41/1838, f. 457–458.
[27] *Ibidem*, fond Comitetul Carantinelor, dosar 633/1839, f. 296; dosar 640/1839, f. 455–456.
[28] Tudor Mateescu, *Păstoritul mocanilor...*, p. 79.
[29] Arh. St. Bucureşti, fond Obştescul Control, dosar 1606/1840, f. 1–2.
[30] *Ibidem*, fond Comitetul Carantinelor, dosar 412/1840, f. 7.
[31] *Ibidem*, dosar 398 I/1840, f. 64.
[32] *Ibidem*, fond Vistieria Ţării Româneşti, dosar 39/1839, f. 164, 189.
[33] *Ibidem*, fond Obştescul Control, dosar 1606/1840, f. 14–15.
[34] *Ibidem*, fond Comitetul Carantinelor, dosar 398 II/1840, f. 11.
[35] *Ibidem*, fond Obştescul Control, dosar 330/1841, f. 18–19.
[36] *Ibidem*, dosar 326/1842, f. 28–29.

https://biblioteca-digitala.ro

în ianuarie 1843, înregistrat identic[37] şi în iulie acelaşi an, când localitatea de unde era este arătată Săcele[38], ca şi în ianuarie[39] şi iulie 1844[40]. Apare de asemenea în ianuarie 1845, fără indicarea satului[41], precum şi în noiembrie: „Radu Jalia ot Cernat" [42]. Într-un document deosebit de important, „Condica economiilor de oi ardeleni", care se aflau cu vitele din Dobrogea, întocmită de cancelaria consulatului austriac de la Galaţi, la 9 octombrie 1845, figurează şi „Radu Zsialia" din Turcheş, care îşi avea târla în districtul Constanţa. Se precizează că era în vârstă de 45 de ani şi că posedă 1000 de oi şi 44 de cai[43]. Averea sa crescuse aşadar considerabil, faţă de anul 1833, când este menţionat pentru prima dată.

În iunie 1846, îl găsim de asemenea la Călăraşi, venit de la dreapta Dunării[44], ca şi în aprilie anul următor[45]. În iunie 1847 este înregistrat la carantina Brăila[46] şi din nou la Călăraşi în noiembrie [47] şi în decembrie[48] acelaşi an. Tot pe la carantina Călăraşi trecea şi în cursul anului 1848: în mai[49], în iunie[50] şi în octombrie, ultima dată împreună cu celălalt Radu Jelea[51]. La 1 august 1849, şeful carantinei Gura Ialomiţei răspundea la porunca pe care o primise de a cerceta şi raporta „de orice mişcări" se întâmplă la dreapta Dunării, că acest lucru nu-l putea afla decât „cu venirea negustorilor turci şi a mocanilor cu mărfuri aici". În cea de a doua categorie figurau: „Părintele Ioniţă Verzea, Gheorghe Petcu, Radu Jelea" [52]. În iulie acelaşi an, intrau în carantina Călăraşi, de unde urmau să meargă la Săcele, „Radu Zalea, cu soţia sa Marina şi cu patru fete, anume Mariţa, Stanca, Ana şi Marina" [53]. Primise aşadar vizita membrilor feminini ai familiei sale, care, în mod permanent, se aflau la gospodăria din Transilvania. Potrivit unui alt docu-

[37] *Ibidem*, dosar 398/1843, f. 1–2.
[38] *Ibidem*, f. 76–77.
[39] *Ibidem*, dosar 336/1844, f. 2–3.
[40] *Ibidem*, f. 35–36.
[41] *Ibidem*, dosar 400/1845, f. 1–2.
[42] *Ibidem*, f. 50–51.
[43] G. Vâlsan, *op. cit.*, p. 43; D. Şandru, *op. cit.*, p. 135.
[44] Arh. St. Bucureşti, fond Obştescul Control, dosar 121/1846, f. 45–46.
[45] *Ibidem*, dosar 410/1847, f. 16–17.
[46] *Ibidem*, dosar 409/1847, f. 66–67.
[47] *Ibidem*, dosar 410/1847, f. 35–36.
[48] *Ibidem*, f. 39–40.
[49] *Ibidem*, dosar 757/1848, f. 16–17.
[50] *Ibidem*, f. 18–19.
[51] *Ibidem*, f. 23–24.
[52] *Ibidem*, fond M.A.I., Serviciul Sanitar, dosar 2 I/1849, f. 114.
[53] *Ibidem*, fond Obştescul Control, dosar 564/1849, f. 21–22.

https://biblioteca-digitala.ro

ment, era atunci în vârstă de 53 de ani şi venea de la Chiostengea[54], deci din districtul (cazaua) Constanţa, unde îşi avea târla. În noiembrie 1849, treceau la stânga Dunării, tot pe la Călăraşi, fraţii sau verii săi: David Jalea, de 49 de ani, cu soţia şi un copil, Vasile Jalea, 54 de ani, cu soţia şi patru copii şi Ion Jalea, de 45 de ani şi jumătate, cu soţia şi patru copii[55].

În 1850 trecerile sale la stânga Dunării devin mult mai frecvente, fiind determinate îndeosebi de treburi de negoţ. În iunie, fără precizarea datei de zi, este înregistrat la carantina Călăraşi „Radu Jealea ot Cernat"[56]. La 28 ale aceleaşi luni „Radu Jalea, cu tovarăşii lui ot Cernat" aducea la carantina Gura Ialomiţei, în tranzit pentru Transilvania, 82 de cai, o dată cu alţi mocani săceleni Zaharia Blebea din Cernat – 27 de cai, Manea Pârvu din Satu Lung – 22 de cai şi Ion Popa, din acelaşi sat – 46 de cai. Toţi erau „supuşi austriaceşti"[57]. La 6 iulie, este înregistrat la aceeaşi carantină împreună cu mai mulţi mocani săceleni, de asemenea cu mărfuri de tranzit pentru Transilvania, „Radu Jalea ot Cernat", care transporta 58 de saci cu lână (8237 ocale) şi 300 de piei de oi şi capre[58]. Aceste produse au fost încredinţate probabil vreunui om de încredere, deoarece, la 11 iulie, este prezent, tot într-un grup de mocani săceleni, la carantina Brăila[59]. La 15 octombrie este înscris la Gura Ialomiţei „Radu Jalia ot Cernat", cu mai multe mărfuri, destinate însă Dobrogei: 4 căldări de aramă, un plocat de lână şi 200 ocale de tutun[60]. La 7 decembrie, „Radu Jealea ot Săcele" ducea în tranzit pentru numita localitate, pe la carantina Brăila, 6 colete piei de oaie (500 bucăţi), 20 de colete piei de capră (1482 bucăţi), un colet caşcaval (11 ocale), 6 colete brânză de burduf (100 ocale) şi un colet unt (31 ocale). Avea teşcherea turcească de plata vămii în Dobrogea, ca şi ceilalţi săceleni cu care se afla acolo[61]. Tot în decembrie, la o dată de zi neprecizată, îl găsim din nou la carantina Călăraşi[62].

De o mare valoare sunt însemnările şi aprecierile referitoare la Radu Jalea pe care le-a făcut Ion Ionescu de la Brad cu prilejul cercetărilor pe care le-a întreprins în Dobrogea în anul 1850. Încă de la începutul călătoriei, el îi scria lui Ion Ghica, la 20 aprilie, că printre „mocanii cei mai însemnaţi

[54] *Ibidem*, fond Comitetul Carantinelor, dosar 1235/1849, f. 609, 614.
[55] *Ibidem*, f. 931, 936.
[56] *Ibidem*, fond Obştescul Control, dosar 933/1850, f. 111–112.
[57] *Ibidem*, fond Vistieria Ţării Româneşti, dosar 13/1850, f. 218.
[58] *Ibidem*, dosar 12/1850, f. 206.
[59] *Ibidem*, fond Obştescul Control, dosar 935/1850, f. 52–53.
[60] *Ibidem*, fond Vistieria Ţării Româneşti, dosar 14/1850, f. 39–40.
[61] *Ibidem*, dosar 15/1850, f. 7, 13.
[62] *Ibidem*, fond Obştescul Control, dosar 933/1850, f. 136–137.

https://biblioteca-digitala.ro

din Dobrogea" se număra şi Duţu Jalea, aflat în cazaua Chiostengea[63]. La 26 aprilie, într-o altă scrisoare, el arăta următoarele: „În Seimeni, unde am făcut Paştele, m-am dat în cunoştinţă cu mocanii români, păstori din Săcele şi auzind că Radu Jălea au sosit de vreo câteva zile din Ardeal, m-am împrietenit cu dânsul şi astă noapte am mas la câşla lui". Scrisoarea are de altfel, ca loc de emitere, „Câşla Duţului"[64]. Aşadar în apropiere de satul Seimeni (Mari sau Mici), situat, după chiar constatarea lui Ion Ionescu de la Brad, în cazaua Chiostengea[65], aşa cum se arăta şi în documentele amintite, la punctul numit într-o altă scrisoare Gherdasi[66], Radu Jalea îşi construise o stână de iarnă (tc. *kîş* – iarnă), instalaţie stabilă care putea adăposti măcar o parte din oamenii târlei. Şi alţi mocani aveau câşle în Dobrogea, ca de pildă săcelenii Nicolae Ţârcă[67], pomenit mai sus, Zaharia Ţiţei şi încă vreo câţiva[68]. Chiar Ion Ionescu de la Brad spune că erau mocani care deţineau „mari bogăţii" şi care aveau „câşle câte de 15 şi 20 ani în Dobrogea"[69].

Reputatul agronom îl caracterizează apoi ca „un om foarte de omenie", arătând că se afla de 20 de ani cu vitele pe păşunile dobrogene. Începuse ca slugă, aşadar ca cioban simbriaş şi ajunsese atunci printre mocanii de frunte, ceea ce corespunde cu informaţiile oferite de documentele de arhivă. Sunt semnificative în acest sens precizările pe care le face Ion Ionescu de la Brad: „Are 4000 oi ţigăi care se vând câte un gălbăn una şi 200 de cai în herghelie, din soiul ce l-au apucat de la Pruncu din Moldova". Adăuga de asemenea faptul că era un bun cunoscător al Dobrogei[70]. La 6 mai, reluând tema, îl informa din nou pe Ion Ghica: „Jălea, de la a căruie câşlă ţi-am scris cea mai din urmă scrisoare, este un mocan din cei mai umblaţi, bătrân respectabil, cu copii ca nişte brazi şi cu casa ca a lui Avraam; au fost slugă şi au agiuns acum stăpân peste 5000 oi (câte un galbăn se vinde oaia), peste 300 cai (câte 15 galbeni se vând caii lui)". Următoarea menţiune confirmă ştirile cuprinse în mai multe documente prezentate mai sus: „Au făcut şi face feliuri de întreprinderi comerţiale"[71].

[63] Victor Slăvescu, *op. cit.*, p. 57.
[64] *Ibidem*, p. 63.
[65] *Ibidem*, p. 70.
[66] *Ibidem*, p. 117.
[67] Tudor Mateescu, *Săceleanul Nicolae Ţârcă*..., p. 151.
[68] Const. C. Giurescu, *Ştiri despre populaţia românească a Dobrogei în hărţi medievale şi moderne*, [Constanţa], [1966], harta, planşa II.
[69] Victor Slăvescu, *op. cit.*, p. 65.
[70] *Ibidem*, p. 63.
[71] *Ibidem*, p. 67.

https://biblioteca-digitala.ro

Una dintre aceste operaţiuni s-a soldat însă cu o pagubă însemnată, pe care Ion Ionescu de la Brad o înfăţişează pe larg: „Duţul acesta, cu un neguţitor din Silistra, braşoveanul Ciurcu, au o pagubă de 2500 galbeni şi bucuroşi ar da giumătate din bani numai să capete ceva. Pricina este aşa: ei au adunat piei, pe care le-au încărcat să le ducă la Braşov. Trecând la vamă, le-au descărcat şi le-au lăsat în vamă până se vor căuta pe la Said Paşa de a şti cât se cuvine a plăti vamă, fiindcă i se cerea câte 6 lei vamă, de piele mare şi mică. Apoi, pe acest preţ găsindu-l din cale afară de mare, au mai umblat de a-l mai scădea măcar la $4^1/_2$ lei. În vremea aceasta au ars pieile în vamă"[72].

Tovarăşul de negoţ era Dumitru (Dumitrache) Ciurcu, de fel din Braşov, stabilit mai demult la Silistra, element foarte activ în comerţul Dobrogei cu Ţara Românească şi mai ales cu Transilvania, atestat pentru prima dată în documentele vamale româneşti la 2 aprilie 1831[73]. Said Paşa, la care interveniseră cei doi, era atunci guvernatorul Dobrogei şi al Bulgariei de nord-est, cu sediul la Ruşciuc[74], care cunoştea această pricină, aşa cum preciza Ion Ionescu de la Brad[75]. Paguba era de 1000 de galbeni pentru Radu Jalea şi de 1500 de galbeni pentru Dumitru Ciurcu[76]. Primul îi relatase faptul reputatului agronom încă de când îl avusese oaspete la câşla sa [77], rugându-l să facă demersurile necesare pe lângă Said Paşa, iar în cazul recuperării pagubei se angaja să-i cedeze jumătate din sumă[78]. În scrisoarea din 6 mai, Ion Ionescu de la Brad îl ruga pe Ion Ghica să se intereseze şi să-i trimită răspuns dacă vama avea vreo responsabilitate, „precum şi povăţuiri de ceea ce este de făcut"[79]. Cu prilejul vizitei pe care urma s-o întreprindă curând la Ruşciuc, voia să discute această pricină cu paşa, menţionând că, „de va fi vreo speranţă", să treacă la întoarcere prin Silistra, „unde s-au întâmplat paguba"[80]. A făcut chiar memorii în scris pentru cei doi păgubaşi[81], dar faptul că în scrisorile următoare nu mai pomeneşte nimic de această întâmplare dovedeşte că diferendul nu a putut avea o rezolvare pozitivă.

Ion Ionescu de la Brad avea în vedere şi înfiinţarea unei asociaţii a mocanilor, cu scopul de a arenda păşunile (suhaturile) direct de la Constan-

[72] *Ibidem*, p. 64.
[73] Arh. St. Bucureşti, fond Vistieria Ţării Româneşti, dosar 109/1831, f. 64–65.
[74] Victor Slăvescu, *op. cit.*, p. 78.
[75] *Ibidem*, p. 67.
[76] *Ibidem*.
[77] *Ibidem*, p. 64.
[78] *Ibidem*, p. 64, 67.
[79] *Ibidem*, p. 67.
[80] *Ibidem*.
[81] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro

tinopol[82], evitând astfel spolierile la care erau supuşi de către întreprinzătorii speculanţi. Aceştia măriseră considerabil arenda[83], încât „pe suhatul ce au umblat ani cu 2500 lei au cerut mocanului 7000 lei, zicând că şi ei le-au luat de la Ţarigrad ca să se folosească"[84]. Însuşi Radu Jalea, pentru suhatul său de la Gherdasi, plătise în acel an 5000 de lei în loc de 2500, cât îl costase până atunci[85]. Reputatul agronom aprecia că dacă nu va putea atrage pe toţi mocanii în această asociaţie, să realizeze măcar „un trup din 10 inşi". Primul dintre aceştia era chiar Radu Jalea, care-l asigurase că, „de va fi câştig, el găseşte şi 2000 galbeni de pus în treaba asta"[86]. Din nici o scrisoare către Ion Ghica nu rezultă însă crearea unei asemenea asociaţii, totul rămânând deci la stadiul de proiect.

În scrisorile lui Ion Ionescu de la Brad găsim şi alte informaţii despre Radu Jalea. Astfel, la 26 aprilie, consemna că acesta, venind din Transilvania, trecuse prin Ţara Românească, unde avea „rudenii arendaşi"[87]. În alt loc spune că suhatul său se afla în apropiere de Dunăre, lângă cel al mocanului Blebea[88], precizând mai apoi că era vorba de Zaharia Blebea, pe care-l socotea cel mai bogat mocan din caza[89] şi al cărui loc se numea Manda Suhat[90]. Ambele erau situate în cazaua Chiostengea, în vecinătatea satelor Defcea şi Seimeni[91], fără a specifica însă care din cele două cu acest nume (Seimenii Mari sau Seimenii Mici). Cu puţin înainte de 2 iulie fusese din nou la câşla lui Radu Jalea. Acolo se aflau cosaşi, români din Seimeni[92], care pregăteau aşadar fânul pentru iarna următoare, lucru aproape neobişnuit pe atunci în Dobrogea[93]. În continuare, Ion Ionescu de la Brad face o relatare interesantă: aceştia, „cunoscându-ne, au venit la câşla şi ne-au heritisit, defilând rând înaintea noastră, tot câte doi-doi, cu coasele în mâini, şi zicându-ne când treceau în marş regulat pe lângă noi:

[82] *Ibidem*, p. 64, 66.
[83] *Ibidem*, p. 64, 78.
[84] *Ibidem*, p. 64.
[85] *Ibidem*, p. 78, 117.
[86] *Ibidem*, p. 66.
[87] *Ibidem*, p. 64.
[88] *Ibidem*, p. 72, 83, 87.
[89] *Ibidem*, p. 57.
[90] *Ibidem*, p. 117.
[91] *Ibidem*, p. 63, 72, 83, 117, 119.
[92] *Ibidem*, p. 119.
[93] Nicolae Dragomir, *Din trecutul oierilor mărgineni din Săliște și comunele din jur*, în „Lucrările Institutului de Geografie al Universităţii din Cluj", vol. II (1924–1925), Cluj, 1926, p. 242.

https://biblioteca-digitala.ro

Hristos a înviat! Bine ai venit domnişorule!" [94]. Este ultima informaţie rămasă de la reputatul agronom asupra mocanului Radu Jalea [95], pe care-l aprecia, aşa cum am văzut, în mod deosebit.

În anul următor, 1851, îl găsim, mai întâi, în evidenţele schelei Călăraşi, la 26 februarie, când trecea peste Dunăre, la Silistra, 40 de coţi de postav adus de la Braşov [96]. La 26 mai, tot pe la Călăraşi, transporta în sens invers, din Dobrogea la Braşov, „tranzit, cu cărţulie turcească", 380 de piei de vaci şi boi, iar peste două zile trei cai [97]. La 31 mai trecea el însuşi [98], pentru a însoţi, desigur, aceste mărfuri. Prin acelaşi loc ducea, de asemenea în Transilvania, la 25 iunie, un cal [99], a doua zi fiind înregistrat el însuşi: Radu Jalea, „mocan din Cernat" [100]. La 31 august era prezent din nou la Călăraşi, venind din Dobrogea [101], iar la 16 octombrie ducea, tot pe acolo, la Silistra, o căruţă pentru cai, în valoare de 300 de lei, 75 ocale mere, 1300 ocale fasole, precum şi „mărunţişuri", estimate la 125 de lei [102]. La 6 decembrie 1851 îl găsim iarăşi la carantina Călăraşi, probabil tot în drum spre Transilvania, împreună cu celălalt mocan, numit la fel, Radu Jalea [103].

La aceeaşi carantină apare înregistrat, şi în anul 1852, de mai multe ori: de două ori, în iunie [104], o dată în august [105] şi de două ori în decembrie [106]. La 17 noiembrie trecea pe la Oltenita, tranzit de la Turtucaia la Braşov, o cantitate de 2016 piei de capră netăbăcite [107]. La 10 iunie 1853, carantina Gura Ialomiţei raporta Comitetului Carantinelor că, în acea zi, şase mocani săceleni, printre care se număra şi Radu Jalea, aduseseră acolo „o sumă saci cu lână de la oile lor", fără îndoială pentru a-i transporta în Transilvania. Ei cereau totodată îngăduinţa „de a aduce vitele lor cornate mari, ce le are

[94] Victor Slăvescu, *op. cit.*, p. 119.

[95] Câteva dintre aceste informaţii au mai fost utilizate în istoriografia noastră. Vezi Ştefan Meteş, *Emigrări româneşti din Transilvania în secolele XIII–XX. (Cercetări de demografie istorică)*, Bucureşti, 1971, p. 344. Autorul consideră însă că Duţul Jalea şi Radu Jalea sunt două persoane diferite (*ibidem*, p. 383). „Duţu" nu este însă altceva decât unul dintre diminutivele numelui Radu.

[96] Arh. St. Bucureşti, fond Vistieria Ţării Româneşti, dosar 5/1851, f. 532, 559.

[97] *Ibidem*, dosar 6/1851, f. 584–585.

[98] *Ibidem*, fond Obştescul Control, dosar 120/1851, f. 131-132.

[99] *Ibidem*, fond Vistieria Ţării Româneşti, dosar 7/1851, f. 152–153.

[100] *Ibidem*, fond Obştescul Control, dosar 120/1851, f. 139–140.

[101] *Ibidem*, f. 148–149.

[102] *Ibidem*, fond Vistieria Ţării Româneşti, 8/1851, f. 817, 824.

[103] *Ibidem*, fond Obştescul Control, dosar 120/1851, f. 161–162.

[104] *Ibidem*, dosar 928/158, f. 27–28, 32–33.

[105] *Ibidem*, f. 39–40.

[106] *Ibidem*, f. 55–56, 56–57.

[107] *Ibidem*, fond Vistieria Ţării Româneşti, dosar 62/1851, f. 185, 194.

https://biblioteca-digitala.ro

trecute în Turchiia de mai mulţi ani; şi pentru că numiţii arată că, având şi prăsilă, şi acelea voesc a le trece". Comitetul era rugat să hotărască „în ce chip are a urma întru aceasta şi cu ce drepturi pot a le aduce, ca una ce asemenea dobitoace mari cornate nu s-au mai urmat printr-această carantină" [108]. Se pare că pricina a rămas fără răspuns, deoarece, la 8 iulie, carantina revenea cu alt raport, menţionând din nou că aceste vite mocanii „le-au trecut în Turchiia de mai mulţi ani" [109]. Aflăm, cu acest prilej, că Radu Jalea poseda şi bovine, pe care le ţinea şi pe timpul verii în Dobrogea. În luna iunie, în evidenţele carantinei Călăraşi figurează şi Radu Jalea din Cernat, imediat după el fiind înscris celălalt mocan cu acest nume[110]. În anul 1853, el s-a aflat, în mod sigur, cu vitele la vărat în Ţara Românească, deoarece îl găsim în condica de plata oieritului de la punctul Gura Ialomiţei, fiind trecut, la 14 august, cu 1100 de oi ţigăi şi bârsane şi un cal [111], la 2 septembrie cu 567 de oi ţigăi şi bârsane, 216 berbeci, 157 cârlani şi miei şi 12 capre [112], iar la 16 septembrie cu 588 de oi ţigăi şi bârsane, 34 berbeci, 113 cârlani, 13 capre, un măgar şi un cal [113]. Aşadar, un total de 2775 oi de tot felul, 25 de capre, 2 cai şi un măgar, la care trebuie adăugate vitele rămase în Dobrogea.

În 1855, la 3 aprilie, printre mocanii care treceau la dreapta Dunării, pe la Gura Ialomiţei, era şi Radu Jalea din Cernat [114]. Îl găsim apoi, pentru ultima oară, la 8 octombrie acelaşi an, venind la Ploieşti [115], unde mergea probabil cu treburi de negoţ. Lipsa documentelor nu ne permite să-i urmărim în continuare existenţa. Credem totuşi că, în 1861, nu mai era în viaţă. În acel an, la 30 septembrie, conservatorul carantinei Gura Ialomiţei, raportând despre epizootia care bântuia în Dobrogea, menţiona că făcuse personal cercetări în acest sens la faţa locului, în mai multe sate, ca şi la târlele unor mocani, printre care figurau Nicolae Ţârcă, despre care ştim sigur că a trăit până în 1916 [116], şi Gheorghe Jălea [117], foarte probabil unul dintre fiii personajului prezentat în rândurile de faţă. Câşla sa fusese însă părăsită şi poate se năruise. Cert este că ea nu mai exista în momentul

[108] *Ibidem*, fond Comitetul Carantinelor, dosar 63/1853, f. 20. Vezi şi Tudor Mateescu, *Ştiri noi despre prezenţa mocanilor în Dobrogea...*, p. 417.

[109] Arh. St. Bucureşti, fond Comitetul Carantinelor, dosar 63/1853, f. 24.

[110] *Ibidem*, fond Obştescul Control, dosar 495/1853, f. 76–77.

[111] *Ibidem*, fond Vistieria Ţării Româneşti, dosar 835/1853, f. 302–303.

[112] *Ibidem*, f. 303–304.

[113] *Ibidem*, f. 304–305.

[114] *Ibidem*, fond Obştescul Control, dosar 619/1855, f. 3–4.

[115] *Ibidem*, dosar 562/1855, f. 25–26.

[116] Ioan Georgescu, *Din trecutul românesc al Dobrogei*, în „Analele Dobrogei", XIII–XIV (1932–1933), p. 40.

[117] Tudor Mateescu, *Documente privind istoria Dobrogei (1830–1877)*, Bucureşti, 1975, p. 238.

https://biblioteca-digitala.ro

revenirii Dobrogei la țară, deoarece nu apare în izvoarele cartografice ale vremii, unde o găsim pe cea a lui Nicolae Țârcă, a lui Zaharia Țiței și ale altor mocani[118].

Din cele expuse, rezultă că săceleanul Radu Jalea, deși și-a păstrat cetățenia austriacă, s-a numărat, desigur, nu chiar din primii ani, printre mocanii care rămâneau și pe timpul verii în Dobrogea[119], devenind, de fapt, locuitor al acestei provincii. Acolo își durase o câșlă, instalație stabilă care putea adăposti și oameni, acolo se aflau și fiii săi, așa cum arăta Ion Ionescu de la Brad[120], acolo îl vizitau membrii feminini ai familiei sale, veniți de la casa și gospodăria ce și le menținea în Transilvania, la Cernat. Nu a întrerupt, de altfel, niciodată contactul cu locurile natale, fiind, în același timp, unul dintre elementele active ale comerțului Dobrogei cu Ardealul. De la un început modest, așa cum am văzut, a ajuns, prin forțele proprii, posesorul unei averi remarcabile. Se cuvine, de asemenea, a fi relevată contribuția sa la dezvoltarea economică a Dobrogei și la strângerea legăturilor acestei provincii cu celelalte teritorii românești. Sunt, credem, suficiente motive pentru a justifica încercarea de a scutura colbul istoriei și a-i scoate personalitatea la lumină, prin rândurile de față.

[118] Const. C. Giurescu, *Știri despre populația românească a Dobrogei...*, harta, planșa II.

[119] D. Șandru, *op. cit.*, p. 41, 43; Tudor Mateescu, *Știri noi despre prezența mocanilor în Dobrogea...*, p. 406; idem, *Păstoritul mocanilor...*, p. 99–100.

[120] Victor Slăvescu, *op. cit.*, p. 67.

https://biblioteca-digitala.ro

CÂTEVA PRECIZĂRI REFERITOARE LA EDITAREA OPEREI ENESCIENE

TITUS MOISESCU

Dintr-o evidență întocmită recent, la împlinirea a patru decenii de la moartea lui George Enescu, rezultă faptul că mai bine de 60 de lucrări din creația muzicianului român au fost editate – în România și în străinătate –, reprezentând aproape tot ceea ce a creat compozitorul în decursul întregii sale vieți. Publicarea operei sale componistice s-a făcut, mai întâi parțial, prin două edituri din Paris – Enoch și Salabert –, și în mod integral, prin două edituri din București – Editura de Stat pentru Literatură și Artă (ESPLA) și Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor Români.

La Enoch au fost editate în general primele lucrări din categoria definită de Enescu ca „opere definitive", acele compoziții care au număr de opus de la 1 la 15, apoi op. 24, nr. 1 și op. 25, adică lucrările compuse între

George Enescu la Academia Română
Prim plan
Colecția Titus Moisescu. Reproducere de Em. Pârvu

REF, tom 42, nr. 5–6, p. 441–455, București, 1997

https://biblioteca-digitala.ro

anii 1897 şi 1908 şi 1924–1925; acestora trebuie să le mai adăugăm şi patru piese de concurs, compuse între anii 1904 şi 1906, lucrări fără număr de opus.

Abia trecuseră opt luni de la moartea lui Enescu, când ESPLA a perfectat, la 28 decembrie 1955, un contract de coeditare în România a acelor lucrări ce făceau parte din fondul denumit de noi Enoch: 21 de titluri. Şi astfel, în timp de doi ani (1956–1957), ESPLA a tipărit, din contractul cu Enoch, 19 lucrări, nefiind acceptate doar două titluri: *Poema Română, op. 1* şi *Trioul de coarde „Aubade"*, cu toate versiunile lui, lucrare fără număr de opus, ambele fiind incriminate, atunci, din pricina faptului că redau, în final, sonorităţile imnului regal.

Toate celelalte lucrări definitive, cu număr de opus de la 16 la 33, compuse de Enescu după anul 1910, fac parte din contractul încheiat, în anul 1963, de Maria Enescu, soţia muzicianului, cu Muzeul „George Enescu" din Bucureşti şi casa de editură pariziană Salabert. Din acest fond de lucrări, Salabert a tipărit doar opt titluri (op. 20, 22/1 şi 2, 23, 24/3, 26/2, 28 şi 33), şi acestea nu totdeauna în formă completă.

O acţiune hotărâtă cu privire la editarea creaţiei lui George Enescu a întreprins-o Editura Muzicală, preluând iniţiativa tipăririi tuturor lucrărilor enesciene de la Salabert. Astfel, în perioada anilor 1964–1968, Editura Muzicală a tipărit 24 de lucrări din cadrul contractului cu Salabert, încheind astfel acţiunea de editare a întregului fond de opere definitive ale muzicianului român. Ulterior, Editura Muzicală le-a adăugat încă patru lucrări din fondul de manuscrise enesciene care nu fac parte din contractul cu Salabert.

Alte 13 lucrări au fost tipărite, în decursul anilor, în diverse publicaţii din România, aşa încât, totalizând, putem conchide că au văzut lumina tiparului, în România, peste 60 de lucrări enesciene, opere definitive, cu număr de opus, şi creaţii după manuscrise, fără număr de opus[1].

Editarea tuturor operelor enesciene s-a făcut în formă definitivă, cu toate elementele componente: partitură mare de dirijat, partitură de buzunar (de poche), reducţii pentru instrumente solistice şi pian, transcripţii pentru pian la unele lucrări simfonice, materiale pentru orchestră etc. Un caz deosebit îl reprezintă opera *Oedipe*, a cărei partitură a fost editată în ediţie de facsimile, alături de reducţia pentru voci şi pian, de libret şi de

[1] **O listă a tuturor lucrărilor lui George Enescu tipărite în România şi în străinătate se anexează prezentei lucrări.**

https://biblioteca-digitala.ro

materialul de orchestră. Pregătirea pentru tipar, redactarea, corecturile, bunurile de tipar şi imprimarea s-au efectuat cu mari eforturi materiale, statul român suportând toate cheltuielile. Redactori de specialitate, cu o temeinică pregătire profesională – aşa cum au fost: Bogdan Moroianu, Victoria Pricope, Petru Simionescu, Samson Sterenberg, Titus Moisescu, Aurel Popa etc. – au lucrat la desăvârşirea editorială a operei enesciene cu o abnegaţie şi o conştiinţă de sine exemplare, rezultatele muncii lor concretizându-se în ediţii de înaltă ţinută artistică şi editorială.

Deşi am editat întreaga creaţie a lui Enescu, din nefericire, noi, românii, nu putem dispune de beneficiile spirituale ale acestei acţiuni. În România nu există lucrările muzicianului editate de noi nici în librării şi, cu mici excepţii, nici în bibliotecile publice. Şi aceasta din cauza restricţiilor severe impuse de cei doi editori francezi, Enoch şi Salabert, care ne-au obligat, după un număr redus de ani, să lichidăm stocul partiturilor enesciene. Ce bine ar fi fost dacă Enescu şi soţia sa, atunci când au concesionat opera celor doi editori străini, ar fi condiţionat exceptarea României de la restricţiile copyright-ului! În trecerea anilor, tot noi românii am fost aceia care ne-am străduit să promovăm creaţia enesciană în sălile de concert, în cercetarea muzicologică, în contextul artistic internaţional. Dar n-a fost să fie astfel, şi această situaţie constituie, după umila mea părere, o adevărată dramă a muzicianului în anevoiosul drum al valorificării operei sale. Va trebui să mai aşteptăm un deceniu până ce vom putea dispune în voie de creaţia lui Enescu, atunci când aceasta va deveni un bun spiritual al domeniului public[2].

Până atunci nu ne rămâne decât satisfacţia valorificării acelor lucrări manuscrise care nu fac obiectul concesionării editorilor străini. Aş considera posibile de editat un număr de cel puţin opt lucrări – integrale sau parţiale –, după cum urmează:

1. *Suite Châtelaine*
   Două mişcări: *Entrée* şi *Chasse.*
2. *Voix de la nature*
   Fragmentul *Nuages d'automne sur les forêts.*
3. *Caprice Roumain pour violon et orchestre*
   Părţile reconstituite de Cornel Ţăranu.
4. *Strigoii* – poem-oratoriu pe versuri de Eminescu
   Lucrare transcrisă de Cornel Ţăranu după schiţele lui Enescu.

[2] O bună parte din corespondenţa cu Enoch şi Salabert – complicată, dificilă, însă extrem de interesantă – cu privire la stabilirea contractelor de coeditare a creaţiei enesciene se păstrează în colecţia Titus Moisescu.

https://biblioteca-digitala.ro

5. *Simfonia a IV-a*
   Partea I. În catalogul său din anul 1940, între numerele de opus 25 şi 27, Enescu a notat: „En préparation: 4^{e} et 5^{e} Symphonie", lăsând loc pentru numerele de opus.
6. *Simfonia a V-a*
   Reconstituită de Cornel Ţăranu şi Pascal Bentoiu.
7. *Trioul pentru pian, vioară şi violoncel*
   În forma reconstituită de Hilda Jerea.
8. *Pastorale-Fantaisie pour petit orchestre*

O cercetare mai atentă a lucrărilor de şcoală – cum le intitulează Enescu – ar contribui la identificarea şi a altor creaţii enesciene apte a fi editate, adăugându-se astfel celor de mai sus.

Cât priveşte necesitatea editării în continuare a *Catalogului tematic al creaţiei lui George Enescu*, elaborat de Clemansa Liliana Firca, nu trebuie să mai argumentăm valoarea de conţinut şi structură a acestui valoros şi util catalog, fiind recunoscută ca atare din chiar momentul apariţiei lui la Editura Muzicală, în 1985.

Pentru cercetarea muzicologică a creaţiei enesciene, un alt util instrument de lucru ce se cere cunoscut este catalogul lucrărilor compuse de Enescu, întocmit de el însuşi imediat după anul 1940, după ce a compus *Cvintetul pentru pian şi coarde în la minor, op. 29* – aceasta fiind ultima sa lucrare pe care o menţionează în catalog. Un deosebit interes îl prezintă modul în care Enescu face departajarea lucrărilor sale în cele trei categorii: lucrări din vremea copilăriei, lucrări din perioadele de şcolarizare (Viena şi Paris) şi opere definitive, cu număr de opus. De asemenea, sunt preţioase şi precizările lui Enescu referitoare la stadiul unora dintre lucrări în anul întocmirii catalogului. La lucrările formate din mai multe titluri – în special cele vocale – sublinierile sale cu o linie scurtă orizontală delimitează numărul exact de titluri ce intră în componenţa opusului respectiv. În anul 1975 am reuşit să fac o copie a acestui catalog. Întrucât manuscrisul-autograf al catalogului enescian a dispărut acum din evidenţa noastră, îmi iau îngăduinţa de a-i prezenta conţinutul în anexa acestei comunicări, spre a sta la dispoziţia cercetătorilor.

Bucureşti, 9 septembrie 1995

https://biblioteca-digitala.ro

OPERELE LUI GEORGE ENESCU PUBLICATE ÎN ROMÂNIA ŞI ÎN STRĂINĂTATE

A. LUCRĂRI CU NUMĂR DE OPUS

1. *Poëme Roumain. Suite symphonique, op. 1*
   Poema Română. Suită simfonică, op. 1
   Paris, Enoch, 1899
   Transcription pour piano à quatre mains
   Paris, Enoch, 1900
2. *Sonate pour piano et violon en Ré majeur, op. 2*
   Sonata [I] pentru pian şi violină în re major, op. 2
   Paris, Enoch, 1898
   Bucureşti, ESPLA, 1956
3. *Suite dans le styl ancien pour piano seul, op. 3*
   Suită [nr. 1] în stil vechi pentru pian, op. 3
   Paris, Enoch, 1898
   Bucureşti, ESPLA, 1956
4. *Trois mélodies pour voix graves et piano, op. 4*
   (poèmes de Sully Prudhomme et Jules Lemaître)
   Trei melodii pentru voci grave şi pian, op. 4
   (versuri de Sully Prudhomme şi Jules Lemaître)
   Le Désert, Le Galop, Soupir
   Paris, Enoch, 1899
   Bucureşti, ESPLA, 1956
5. *Variations pour 2 pianos, op. 5*
   Variaţiuni pentru două piane, op. 5
   Paris, Enoch, 1899
   Bucureşti, ESPLA, 1956
6. *2de Sonate pour piano et violon, en Fa mineur, op. 6*
   Sonata a II-a pentru pian şi violină, în fa minor, op. 6
   Paris, Enoch, 1901
   Bucureşti, ESPLA, 1956
7. *Octuor en Ut majeur pour 4 violons, 2 altos et 2 violoncelles, op. 7*
   Octetul în do major pentru patru violine, două viole şi două violoncele, op. 7
   Paris, Enoch, 1905 şi 1950
   Bucureşti, ESPLA, 1957

https://biblioteca-digitala.ro

8. *Symphonie concertante pour violoncelle et orchestre, op. 8*
   Simfonia concertantă pentru violoncel şi orchestră, op. 8
   Paris, Enoch, (1910?)
   Bucureşti, ESPLA, 1956
9. *Suite d'orchestre, op. 9*
   Suita [I] pentru orchestră, op. 9
   Paris, Enoch, 1904
   Bucureşti, ESPLA, 1956
10. *Suite pour piano, op. 10*
    Suita [II] pentru pian, op. 10
    Paris, Enoch, (1905?)
    Bucureşti, ESPLA, 1956
11. *1re Rhapsodie Roumaine en La majeur, op. 11, no. 1*
    Rapsodia română nr. 1, în la major, op. 11, nr. 1
    Paris, Enoch, 1904
    Bucureşti, ESPLA, 1956
12. *2e Rhapsodie Roumaine en Ré majeur, op. 11, no. 2*
    Rapsodia română nr. 2, în re major, op. 11, nr. 2
    Paris, Enoch, (1908?)
    Bucureşti, ESPLA, 1958
13. *Intermède pour instruments à cordes, op. 12*
    2 Intermezzi pentru instrumente cu coarde, op. 12
    Bucureşti, Edit. Muzicală, 1967
14. *Symphonie en Mi bémol majeur, op. 13*
    Simfonia [I] în mi bemol major, op. 13
    Paris, Enoch, (1906?)
    Bucureşti, ESPLA, 1958
15. *Dixtuor pour 2 flûtes, hautbois, cor anglais, 2 clarinettes, 2 bassons, et 2 cors, op. 14* (en Ré majeur)
    Dixtuor pentru 2 flaute, oboi, corn englez, 2 clarinete, 2 fagoturi şi 2 corni, op. 14 (în re major)
    Bucureşti, Edit. Muzicală, 1966
16. *Sept chansons de Clément Marot pour chant et piano, op. 15*
    Şapte cântece pentru voce şi pian, pe versuri de Clément Marot, op. 15
    Paris, Enoch, 1909 (publicate separat)
    Bucureşti, ESPLA, 1956 (publicate în volum)
17. *Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 16*
    Cvartet pentru pian, violină, violă şi violoncel, op. 16
    Bucureşti, Edit. Muzicală, 1968

https://biblioteca-digitala.ro

18. *Symphonie No. 2, en La majeur, op. 17*
Simfonia a II-a, în la major, op. 17
București, Edit. Muzicală, 1968

19. *Pièces impromptues pour piano, op. 18*
Piese impromptu pentru pian, op. 18 (7 piese)
București, rev. „Muzica", nr. 8/1958, supliment, sub titlul: „Suita pentru pian nr. 3".
București, Edit. Muzicală, 1982, cu titlul: *3ème Suite pour piano, op. 18*

20. *Quatre mélodies sur poèmes de Fernand Gregh, op. 19*
Patru melodii pe versuri de Fernand Gregh, op. 19
Pluie, Le silence musicien, L'ombre est bleue, De la flûte au cor
București, Edit. Muzicală, 1967

21. *2de Suite d'orchestre en Ut majeur, op. 20*
Suita a II-a de orchestră în do major, op. 20
Paris, Editions Salabert
București, Edit. Muzicală, 1965

22. *Symphonie No. 3 en Ut majeur, op. 21*
Simfonia a III-a în do major, op. 21
București, Edit. Muzicală, 1968

23. *1er Quatuor en mi bémol majeur pour deux violons, un alto et un violoncelle, op. 22, No. 1*
Cvartetul de coarde nr. 1, în mi bemol major, op. 22, nr. 1
Paris, Editions Salabert
București, Edit. Muzicală, 1965

24. *2d Quatuor en sol majeur pour deux violons, un alto et un violoncelle, op. 22, No. 2*
Cvartetul de coarde nr. 2, în sol major, op. 22, nr. 2
Paris, Editions Salabert
București, Edit. Muzicală, 1967 (d'après les parties autographes du Musée „Georges Enesco")
București, Edit. Muzicală, 1985 (d'après le manuscrit autograph du Washington – partition fac-similés)

25. *Oedipe, tragédie lyrique en 4 actes et 6 tableaux.* Poeme d'Edmond *Fleg, Op. 23*
Oedipe, tragedie lirică în 4 acte și 6 tablouri, după un poem de Edmond Fleg, op. 23
Paris, Editions Salabert (reduction pour piano et chant)

https://biblioteca-digitala.ro

București, Edit. Muzicală, 1965–1967 (partition d'orchestre, facsimilés, reduction pour piano et voix, partition pour choeur, livret, materiaux d'orchestre)

26. *Sonate pour piano en Fa dièse mineur, op. 24, no 1*
Sonata [I] pentru pian în fa diez minor, op. 24, nr. 1
Paris, Enoch, 1926
București, ESPLA, 1956

2ème Sonate pour piano en Mi bémol mineur, op. 24, No. 2
Sonata a II-a pentru pian în mi bemol minor, op. 24, nr. 2
„En préparation" (nota Enescu în catalogul său din 1940)

27. *3ème Sonate pour piano, en Ré majeur, op. 24, No 3*
Sonata a III-a pentru pian, în re major, op. 24, nr. 3
Paris, Editions Salabert
București, Edit. Muzicală, 1965

28. *3ème Sonate pour piano et violon, dans le caractère populaire Roumain, en La mineur, op. 25*
Sonata a III-a pentru pian și violină, în caracter popular românesc, în la minor, op. 25
Paris, Enoch, 1926
București, ESPLA, 1956

29. *1re Sonate pour piano et violoncelle, op. 26, No. 1*
Sonata I pentru pian și violoncel, op. 26, nr. 1
București, Muzeul „George Enescu", 1994 (sub îngrijirea și cu un studiu introductiv de Clemansa Liliana Firca)

30. *2ème Sonate pour piano et violoncelle en Ut majeur, op. 26, No. 2*
Sonata a II-a pentru pian și violoncel, în do major, op. 26, nr. 2
Paris, Editions Salabert
București, Edit. Muzicală, 1964

31. *Suite No. 3 „Villageoise", en Ré majeur, op. 27*
Suita nr. 3 „Sătească", în re major, op. 27
București, Edit. Muzicală, 1967

32. *"Impressions d'Enfance", pour violon et piano, op. 28*
„Impresii din copilărie", pentru violină și pian, op. 28
Paris, Editions Salabert
București, Edit. Muzicală, 1964

33. *Quintette pour piano, 2 violons, alto et violoncelle, op. 29*
Cvintetul pentru pian, 2 violine, violă și violoncel, op. 29
București, Edit. Muzicală, 1968

https://biblioteca-digitala.ro

34. *2d Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, en Ré mineur, op. 30*
Cvartetul nr. 2 pentru pian, violină, violă şi violoncel, în re minor, op. 30
București, Edit. Muzicală, 1968

35. *"Vox Maris" – Poème symphonique, op. 31*
„Vox Maris" – Poem simfonic, op. 31
București, Edit. Muzicală, 1967

36. *Ouverture de concert sur des thèmes dans le caractère populaire Roumain, en La majeur, op. 32*
Uvertura de concert pe teme în caracter popular românesc, în la major, op. 32
București, Edit. Muzicală, 1967

37. *Symphonie de chambre, pour 12 instruments seules, op. 33*
Simfonia de cameră pentru 12 instrumente soliste, op. 33
Paris, Editions Salabert
București, Edit. Muzicală, 1965

B. LUCRĂRI FĂRĂ NUMĂR DE OPUS

1. *Cantabile et Presto pour flûte avec accompagnement de piano*
Cantabile şi Presto pentru flaut şi pian
Piesă de concurs
Paris, Enoch, 1904
București, ESPLA, 1956

2. *Allegro de concert pour harpe chromatique seule*
Allegro de concert pentru harpă cromatică
Piesă de concurs
Paris, Enoch, 1904
București, ESPLA, 1956

3. *Concertstück pour alto avec accompagnement de piano*
Concertstück pentru violă şi pian
Piesă de concurs
Paris, Enoch, 1906
București, ESPLA, 1956

4. *Légende pour trompette avec accompagnement de piano*
Piesă de concurs
Paris, Enoch, 1906
București, ESPLA, 1956

https://biblioteca-digitala.ro

5. *Quatuor en Ut majeur pour deux violons, un alto et un violoncelle*
Cvartetul de coarde în do major
Première partie (Quartettsatz)
Partition fac-similés d'après le manuscrit autograph du Musée "Georges Enesco", Bucarest
București, Edit. Muzicală, 1985
6. *Nocturne en Ré bemole majeur pour piano*
Nocturna în re bemol major pentru pian
București, Edit. Muzicală, 1982
7. *Sonate pour piano et violon en La mineur*
Sonata pentru pian și violină în la minor
Première partie (Sonate „Torso")
București, Edit. Muzicală, 1983
8. *14 Lieder nach Gedichte von Carmen Sylva*
14 lieduri pe versuri de Carmen Sylva
București, Edit. Muzicală, 1968
9. *Prelude et Fugue pour piano*
Preludiu și Fugă pentru pian
București, Edit. Muzicală, 1965
10. *Doïna,* pour chant, alto et violoncelle. Vers populaires – Collection Vasile Alecsandri
Doina, pentru voce, violă și violoncel. Versuri populare din colecția lui Vasile Alecsandri
București, Edit. Muzicală, 1965
11. *Cadences pour „Le Concerto pour violon et orchestre en Ré majeur" de Johannes Brahms*
Cadență pentru „Concertul pentru violină și orchestră în re major" de Johannes Brahms
București, Edit. Muzicală, 1965
12. *Aubade*
Aubade (Cântec de dimineață)
a) Trio pour violon, alto et violoncelle
b) Transcription pour violon et piano
c) Transcription pour piano à quatre mains
Paris, Enoch, 1903
13. *Souhait* – pour chant et piano
Souhait (Dorință) – pentru voce și pian
București, revista „Muzica", 1956, nr. 5, supliment

https://biblioteca-digitala.ro

14. *Impromptu concertant pour violon et piano*
Impromptu concertant pentru violină şi pian
Bucureşti, revista „Muzica", 1958, nr. 7, supliment

15. *Silence!...* pour chant et piano, sur un poème de Albert Samain
Liniştе!... pentru voce şi pian, pe versuri de Albert Samain
Bucureşti, revista „Muzica", 1958, nr. 7, supliment

16. *Cadences pour „Le Concerto en Ré majeur, No. 4, pour violon et orchestre"* de W.A. Mozart
Cadenţă pentru „Concertul în re major, nr. 4, pentru violină şi orchestră" de W.A. Mozart
Bucureşti, revista „Muzica", 1969, nr. 3, p. 13: „Două cadenţe inedite de George Enescu", de W.G. Berger

17. *Cadences pour „Le Concerto en Sol majeur pour violon et orchestre"* de Joseph Haydn
Cadenţă pentru „Concertul în sol major pentru violină şi orchestră" de Joseph Haydn
Bucureşti, revista „Muzica", 1969, nr. 3, p. 13: „Două cadenţe inedite de George Enescu", de W.G. Berger

18. *Scherzino pour violon, alto, violoncelle, contrebasse et piano*
Scherzino pentru violină, violă, violoncel, contrabas şi pian
Paris, „Le Monde musicale", supplément, 30 august 1909

19. *Omage à Gabriel Fauré – pour piano*
Omagiu lui Gabriel Fauré – pentru pian
Paris, „Le Revue musicale", octobre, 1922

20. *Der Bläser* – pentru voce şi pian, pe versuri de Carmen Sylva
Bucureşti, revista „Literatură şi artă română", II, 1898

21. *Impromptu pour piano*
Impromptu pentru pian
Bucureşti, revista „Literatură şi artă română", IV, 1900

22. *Prélude pour piano en Fa mineur*
Preludiu în fa minor pentru pian
Bucureşti, revista „Biblioteca muzicală", I, 1898

23. *Scherzo pour piano, en Fa dièse majeur*
Scherzo pentru pian, în fa diez major
Bucureşti, revista „Biblioteca muzicală", I, 1898

24. *Mittagläuten pentru voce şi pian, pe versuri de Carmen Sylva*
Bucureşti, revista „Biblioteca muzicală română", II, nr. 41, 1899

25. *Plugar* – cor pe trei voci egale
„Albina", IV, octombrie 1903

https://biblioteca-digitala.ro

Bernard Gavoty – *Les Souvenirs de Georges Enesco*
Paris, Flammarion, 1955
Bernard Gavoty – *Amintirile lui George Enescu*
Bucureşti, Edit. Muzicală, 1982
Traducere din limba franceză de Romeo Drăghici şi Nicolae Bilciurescu

C. LUCRĂRI INEDITE DE GEORGE ENESCU CARE AR TREBUI TIPĂRITE ÎN VIITORUL APROPIAT

1. *Suite Châtelaine*
   Două mişcări: „Entrée" (54 pag.) şi „Chasse" (56 pag.)
2. *Voix de la nature*
   Fragmentul „Nuages d'automne sur les forêts" (43 pag.)
3. *Caprice Roumain pour violon et orchestre*
4. *Strigoii* – Poem-oratoriu pe versuri de Mihai Eminescu
   Lucrarea a fost transcrisă de Cornel Ţăranu după schiţele rămase
5. *Simfonia a IV-a* – Partea I
   În catalogul său din anul 1940, la pag. 6, între numerele de opus 25–27, Enescu notează: „En préparation: 4^{e} et 5^{e} Symphonie"
6. *Simfonia a V-a* – reconstituită de Cornel Ţăranu şi Pascal Bentoiu
7. *Pastorale-Fantaisie pour petit orchestre*

CATALOGUL OPERELOR LUI GEORGE ENESCU ÎNTOCMIT DE EL ÎNSUŞI

Acest catalog a fost copiat de Titus Moisescu în anul 1975 după manuscrisul-autograf aflat pe atunci în posesia lui Romeo Drăghici, fost director al Muzeului „George Enescu" din Bucureşti. Enescu notează în catalogul său lucrările compuse de el în copilărie, în timpul şcolarizării şi operele definitive, cu număr de opus. Ultima lucrare pe care o menţionează aici este *Cvintetul pentru pian şi coarde, op. 29* („Quintette pour piano et cordes", op. 29), lucrare compusă în anul 1940. Se presupune deci că Enescu a alcătuit acest catalog în sau imediat după anul 1940. În volumul *George*

https://biblioteca-digitala.ro

Enescu de Romeo Drăghici (Bacău, 1973) sunt reproduse câteva fragmente din manuscrisul-autograf al lui Enescu, manuscris dispărut acum din evidența noastră, motiv pentru care îl prezentăm aici integral.

Oeuvres d'enfance

- Valse en *mi b majeur* (pour piano) – (vers 6 ans)
- Pièce religieuse en *sol majeur* (pour piano) et quantité de petites pièces piano, piano et violon, 2 violons etc. – (vers 8 ans)
- 2 Ouvertures pour orchestre (*mi mineur* et *ré majeur*) – (vers 10 et 11 ans)
- 1 ouverture non terminée d'orchestre (*mi majeur)* – (vers 13 ans)

Classe de composition à Vienne (Robert Fuchs)

- 6 *premièrs* morceaux de sonates pour piano (vers 12 ans)
- des rondeaux morceaux de sonates pour piano (vers 12 ans)
- 1 premièr morceau de quatuor à cordes (vers 12 ans)

Travaux d'Ecole à Paris

Classe de composition à Paris (Massenet, Fairé (Gédalge))
(de 13,1/2 ans à 18 ans)

- 4 Symphonies pour orchestre (I. *ré mineur;* II. *fa majeur* (sans final); III. *fa majeur;* IV. *mi b majeur*) – (Ce manuscrit appartient à la famille Gédalge)
- „La vision de Saül", cantate
- Sonate pour piano et violon (*la mineur*)
- Quintette pour piano et cordes (*ré majeur)*
- Trio pour piano, violon et violoncelle (*sol mineur)*
- 2 pièces pour violoncelle et piano (*fa majeur* et *la mineur*)
- Quelques mélodies sur des poèms de Carmen Sylva etc.
- 1 pièce religieuse pour 2 violoncelle et orgue (*mi b majeur*)
- Diffèrentes petites pièces pour piano (*Fileuse)* et autres instruments et chant
- 1 premièr morceau de quatuor à cordes (*ut majeur)*

https://biblioteca-digitala.ro

Oeuvres définitives

... classe de composition à Paris (Massenet, Fairé (Gédalge))
(de 13,1/2 ans à ...)

- *Poème Roumain*, Suite symphonique pour orchestre *Op. 1*
  (Edit. Enoch et C°, Paris)
- 1^e^ Sonate piano et violon (ré majeur) *Op. 2*
  (Edit. Enoch et C°, Paris)
- Suite pour piano dans le styl ancien *Op. 3*
  (Edit. Enoch et C°, Paris)
- 3 mélodies (poèms de Sully Prudhomme et Jules Lemaître) *Op. 4*
  (Edit. Enoch et C°, Paris)
- Variations pour 2 pianos *Op. 5*
  (Edit. Enoch et C°, Paris)
- 2^de^ Sonate pour piano et violon (*fa mineur*) *Op. 6*
  (Edit. Enoch et C°, Paris)
- 1^e^ Sonate piano et violoncelle (fa mineur) Sera après remanierement *Op. 26, no. 1*
- Octuor à cordes (*ut majeur*) *Op. 7*
  (Edit. Enoch et C°, Paris)
- Symphonie concertante pour violoncelle et orchestre *Op. 8*
- 1^e^ Suite d'orchestre (ut majeur) *Op. 9*
  (Edit. Enoch et C°, Paris)
- 2^de^ Suite pour piano (ré majeur) – Toccata, Sarabande, Pavane, Bourée. *Op. 10*
  (Edit. Enoch et C°, Paris)
- 2 Rhapsodies Roumaines pour orchestre (*la majeur* et *ré majeur*) Op. 11
  (Edit. Enoch et C°, Paris)
- 2 Intermezzi pour orchestre à cordes (*ré majeur – sol majeur*) *Op. 12*
- 1^re^ Symphonie (*mi b majeur*) *Op. 13*
  (Edit. Enoch et C°, Paris)
- Dixtuor pour instrumentes à vents (*ré majeur*) *Op. 14*
- 7 Chansons de Clément Marot *Op. 15*
  (Edit. Enoch et C°, Paris)
- Pièces impromptues pour piano (non terminées) *Op. 18*

https://biblioteca-digitala.ro

- 2de Symphonie (*la majeur*) – (à remanier) *Op. 17*
- Mélodies de Fernand Gregh et de Carmen Sylva (à completer) *Op. 19*
- Quatuor pour piano et cordes (*la majeur*) – (à remanier) *Op. 16*
- 2de Suite d'orchestre (*ut majeur*) – (retourner en Russia) *Op. 20*
- 3me Symphonie (*ut majeur*) *Op. 21*
- Quatuor à cordes (*mi b majeur*) *Op. 22 (?)*
- „Oedipe", tragédie lyrique (Poème d'Edm. Fleg) *Op. 23*
  (Partition piano et chant edit. Salabert, Paris)
- 1re Sonate pour piano (*fa dièse mineur*) *Op. 24, no. 1*
  (Edit. Enoch et C°, Paris)
- En préparation:
- 2de Sonate pour piano (*mi b mineur*) *Op. 24, no. 2*
- 3e Sonate pour piano (*ré majeur*) *Op. 24, no. 3*
  (Edit. Salabert, Paris)
- 3e Sonate piano et violon (*la mineur*) (dans le caractère populaire Roumain) *Op. 25*
  (Edit. Enoch et C°, Paris)
- En préparation:
- 4e et 5eSymphonie *Op. ...*
  Op. ...
- 3e Suite d'orchestre (*ré majeur*) Villageoise *Op. 27*
- „Impressions d'Enfance" pour violon et piano *Op. 28*
- Quintette pour piano et cordes (*la mineur*) *Op. 29*

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

DIMITRIE CUCLIN – REPERE ALE BIOGRAFIEI ŞI OPEREI

ION BÂRSAN

Dimitrie Cuclin, artist şi gânditor umanist, a înzestrat cultura românească şi universală cu un tezaur nepreţuit. *Compozitor*, a ilustrat toate formele şi genurile muzicale, construind un edificiu monumental ale cărui culmi sunt douăzeci de simfonii; *savant*, a îmbogăţit literatura ştiinţifică a artei sunetelor cu originale lucrări în domeniile: compoziţiei, esteticii, teoriei şi formelor; *filosof*, a elaborat un sistem materializat în tratate, eseuri şi dialoguri; *poet*, a scris în limbile: română, franceză şi engleză (tipărind, în fiecare, câte un volum de versuri) un mare număr de sonete, poeme diverse, traduceri (mai importantă fiind a poeziei eminesciene în engleză); *eseist, prozator* şi *dramaturg*, a alcătuit aforisme, felurite specii de naraţiuni, teatru vorbit şi libretele propriului teatru muzical.

Tatăl său, Constantin Cuclin, născut în Basarabia, la Ismail, în 1845, s-a stabilit la Galaţi, în 1878, fugind din teritoriul cedat Rusiei ţariste şi, în oraşul danubian, s-a căsătorit cu fiica unui curelar. Când viitorul compozitor avea doar opt ani, părinţii divorţează. Motivul apare alegorizat într-una din parabolele sale mai târziu: incompatibilitatea dintre o fire boemă, de artist, cum era tatăl şi una cu spirit, firește, mai realist şi cu opinii intransigente, cum era mama sa, Tudoriţa Cuclin. Instanţa încredinţează copilul mamei, care-l creşte şi-l întreţine în şcoală din veniturile unei pensii ad-hoc şi din închirierea acareturilor ce le moştenise în Galaţi (pe strada Traian) de la bunicul ei, Neculai Cojocarul[1] din Pechea. Mai întâi profesor de muzică la Galaţi, tatăl se mută cu catedra la Tn. Măgurele, unde trăieşte, în felul său şi singur, până în 1910.

În ceea ce priveşte însuşirea cunoştinţelor muzicale, Constantin Cuclin n-a putut să-şi ajute prea mult copilul decât prin puterea exemplului, acesta dovedind, pe lângă o certă vocaţie, stăruitoare putere de muncă independentă.

[1] Numele de Cojocaru îi arată şi profesia.

REF, tom 42, nr. 5–6, p. 457–482, Bucureşti, 1997

https://biblioteca-digitala.ro

La Galaţi îşi face studiile primare şi secundare, absolvind, în anul 1903, Liceul „Vasile Alecsandri", o serie de şapte ani, fără examen de bacalaureat, unde este cotat între primii cinci la învăţătură, premiant I, din prima clasă şi până într-a şaptea, fiind Constantin Budeanu, viitorul savant în domeniul electrotehnicii, profesor la Politehnică şi academician.

În timpul liceului, îşi însuşeşte o considerabilă cultură generală, învaţă limba franceză (citind, în original, între alte cărţi, *L'art de penser* de Condillac şi scriind versuri), dar se şi iniţiază, totodată, în tainele viorii, teoriei şi armoniei, arătându-i, când şi când, profesorului Cociu şi câte un vals pentru pian ori câte un menuet pentru cvartet de coarde, pe care le compunea atunci.

La absolvire, intenţionează să urmeze mai întâi literele şi filosofia, pe care, însă, le va părăsi curând în favoarea muzicii, dar le va şi exersa, ca şi arta sunetelor, de acum înainte, toată viaţa.

În anii 1903–1904, ia lecţii de vioară la Academia de Muzică cu Constantin Cerchez, iar între 1904 şi 1907, urmează, la Conservatorul din Bucureşti, teoria şi armonia cu Dimitrie Kiriac, contrapunctul cu Alfonzo Castaldi, vioara cu Robert Klenc, făcând şi practică de muzică de cameră cu Dimitrie Dinicu şi de orchestră cu Constantin Dimitrescu.

La recomandarea profesorilor şi compozitorilor Kiriac şi Castaldi, pleacă la Paris pentru desăvârşirea studiilor muzicale. Aici frecventează, trei luni, clasa de compoziţie a lui Charles Widor, în 1907, la Conservatorul Naţional, apoi cursul de compoziţie al lui Wincent d'Indy, la Schola Cantorum, între 1908 şi 1914.

Studiul viorii şi practica de orchestră îi vor fi mai mult decât utile. Astfel, din cei şapte ani de studenţie în capitala Franţei, în primii patru a beneficiat de o bursă pe care i-a acordat-o Spiru Haret – ministru atunci al Învăţământului şi Instrucţiunii Publice –, iar trei s-a întreţinut singur cântând la vioară în orchestra unui cinematograf; între anii 1914 şi 1916 funcţionează, ca violonist, în orchestra Operei din Bucureşti, între 1916 şi 1918, în cea a Filarmonicii din Iaşi, alcătuită şi condusă de George Enescu, iar în America profesează tot ca violonist. Această experienţă va fi valorificată în întreaga creaţie violonistică şi orchestrală.

Cuclin a frecventat doar şapte ani la Schola Cantorum, din cauza izbucnirii primului război mondial, deşi cursul de înaltă compoziţie al lui d'Indy – în care se studia fiecare formă muzicală de la apariţia ei – se desfăşura pe o durată de zece ani, fiind urmat integral, dintre români, doar de Ştefan Popescu şi George Simonis. Ironia a făcut ca tocmai el, care a dobândit o

https://biblioteca-digitala.ro

veritabilă erudiție și o neîntrecută dexteritate în arta realizării muzicii culte, să nu fi avut diplomă de absolvent al conservatorului parizian.

Ce a învățat de la dascălii săi întru muzică aflăm din textul conferinței *Confesiuni despre concepția și activitatea mea pentru cauza artei*[2], pe care a ținut-o la Dalles, la 22 ianuarie 1969: „După ce moștenisem, la liceul din Galați, de la tatăl meu, un bun simț al exprimării muzicale; de la George Cociu, suprema elevație a conștiinței muzicii; de la Ioan Buhociu, spiritul rigorii tehnice; apoi, la București, de la Kiriac, necesitatea legilor elementare; de la Castaldi, legile arhitecturii; și, în sfârșit, la Paris, de la Widor, sensul psihologic al muzicii; iar de la Vincent d'Indy, sublima imperiozitate a eticului muzical, după toate acestea, dar, în 1919, fui numit, la Conservatorul din București, profesor de istorie a muzicii și estetică muzicală..."

În 1920 se căsătorește cu Zoe, fostă Damian, născută Bucurescu, pictoriță de real talent, cum a dovedit-o, în aprilie 1969, retrospectiva de pictură, grafică și artă decorativă pe care a avut-o la București.

Spre sfârșitul deceniului șapte, compozitorul Alexandru Pașcanu i-a solicitat să răspundă la un „chestionar". Prin una din întrebări îi cerea să amintească momentul cel mai fericit pe care l-a trăit în viață, la care Cuclin îi scrie: „Clipa când mi-am unit ființa cu a soției mele". Într-adevăr, această familie a fost pentru el mai mult decât rodnică din punct de vedere creator, deoarece Zoe Cuclin, sacrificându-și propria vocație, într-o căsnicie ce a depășit nunta de aur, i-a oferit atât de înzestratului ei soț cele mai favorabile condiții de lucru.

În anul 1922, pleacă, împreună, în America. După întâiul război mondial avusese loc o anchetă, în revista „Muzica", pe tema utilizării cântecului popular în creația cultă. Cuclin pledează pentru ideea adaptării motivelor și temelor folclorice diverselor creații academice, conform legilor specifice de dezvoltare ale acestora, dar nu este înțeles, crezându-se cvasiunanim că din nestematele poporului se pot face de toate. Este și acesta unul din motivele care l-au determinat să-și părăsească patria, căci, așa cum s-a exprimat într-un text existent în manuscris, în prima jumătate a deceniului șase: „În aceeași atmosferă de ostilă neînțelegere, se produse pentru un străin în neamul lui exilul în același timp forțat și voluntar". (Cuvântul „străin" are aici sensul hiperionic de inadaptat.)

Dar și în țara de peste ocean, n-a încetat să-și manifeste via lui admirație pentru comorile artistice ale poporului său, publicând articole speciale în mari ziare americane despre originea cântecului popular românesc și despre particularitățile lui specifice.

[2] Textul conferinței a fost publicat în „Tribuna" din 17 iulie 1969.

https://biblioteca-digitala.ro

Periplul american al compozitorului înregistrează anii 1922–1924 ca ani de şomaj, după care, între 1924 şi 1930 funcţionează, ca profesor, la Cyty Conservatory of Muzic din New York.

Reîntors în ţară, este numit, după neînchipuite tribulaţii, la Conservatorul din Bucureşti, ca profesor de contrapunct, forme şi estetică, ţinând şi cursuri de armonie, fugă şi compoziţie. Aici funcţionează până în 1948, când, silit, precum Blaga ori Călinescu, părăseşte învăţământul (el prin pensionare), care, se-nţelege, trebuia slujit de oameni „noi", cum cerea întăritul regim comunist după alungarea monarhiei.

În trei decenii de activitate didactică, Cuclin a îndrumat generaţii de elevi. Unii – cum au fost Marcel Mihalovici, Theodor Rogalski, Nicolae Buicliu, Paul Constantinescu, Constantin Silvestri, Ion Dumitrescu, Gheorghe Dumitrescu, Alexandru Paşcanu etc. – au ajuns ei înşişi personalităţi proeminente ale muzicii româneşti.

Biografia ultimilor treizeci de ani de viaţă ai compozitorului n-a fost scutită de evenimente deosebite, care vorbesc de la sine despre ironia soartei gânditorului şi artistului de geniu. Astfel, simpla participare la audiţia unei lucrări de Bach, la legaţia engleză din Bucureşti, la începutul deceniului cinci, i-a atras o incredibilă detenţie la Canal. Urmează o relativă reabilitare, în anii 1954–1955, când i se tipăreşte *Simfonia a IX-a*, primeşte distincţiile: Ordinul Muncii clasa I şi Laureat al Premiului de Stat – pentru *Simfonia a XIV-a*, care îi este achiziţionată.

Cuclin este departe, însă, de a i se recunoaşte, în mod real, meritele, cum i se cuvenea, deoarece opera lui muzicală nu este cântată. „Pare că s-a monumentat împotriva mea un prea sinistru complot, tacit, trecut pe sub pământ din generaţie în generaţie de autopotentaţi ai culturii noastre muzicale!" – i se plânge el într-un memoriu lui Gheorghiu Dej, în 1958, fără să i se schimbe situaţia.

În anii 1956–1958 elaborează textul şi muzica operei *Meleagridele*, în trei acte şi un epilog, creaţie care cuprinde peste 700 de pagini muzicale. Într-o petiţie, în care solicită Ministerului Învăţământului şi Culturii achiziţionarea şi punerea ei în scenă la Opera de Stat, Cuclin caracterizează astfel lucrarea sa: „având în vedere rolul imens jucat de civilizaţia antică greacă în dezvoltarea culturii mondiale, nu se poate nega cinstea şi gloria revenită leagănului tracic de care-i legată ea şi care se răsfrânge şi asupra neamului nostru, moştenitorul direct al acestui leagăn tracic".

Ironia a făcut să scrie şi să încerce a-şi populariza o lucrare cu astfel de temă într-un moment în care era absolutizat principiul „internaţionalismului socialist", îmbrăţişat de toţi acei care aveau interesul să anuleze orice tendinţă de afirmare a spiritualităţii autohtone. Şi purtat, timp de şase luni,

https://biblioteca-digitala.ro

de la Ana la Caiafa – cum se exprima –, adică între Minister şi Uniunea Compozitorilor, este silit să înceteze demersurile de promovare a unei astfel de lucrări. N-a fost nici prima, nici ultima dată când a dovedit sublimă naivitate!

Incomod prin concepţia şi criteriile necomune la care raportează arta sunetelor, deoarece propune, cu obstinaţie, o estetică normativă, de convenienţă clasicistă, el se află mereu în contradicţie cu administraţia muzicală a timpului, mai ales cu acele principii moderniste ale esteticii contemporane potrivit cărora libertatea creatorului trece înaintea oricărei tradiţii consacrate, naţionale şi universale. Edificator în acest sens ni se pare sonetul său *Izbind cu barda*, scris la începutul deceniului şapte şi publicat aici ca inedit:

Micuţ eram când dascălul mi-a spus:
Că viaţa grâu o-ncepe nu la moară,
Că rânduneaua chiar din ou nu zboară,
Nici soare nu răsare din apus.

Bătrân apoi citii că-n omnibus
Gonim după-n căruţă-ntâia oară,
Că vultur nu se naşte-n cuib de cioară,
Nici casă nu-i cu temelia-n sus.

Dar dintr-o a artei rea-ndeletnicire
Mulţi se-adâncesc în oarba nălucire
Că-mping cu veci în urmă, cum pretind,

Pe-un Beethoven, pe-un Shakespeare, pe-un Murillo,
Nu întrecându-i, ci-n zadar izbind
Cu barda-n ei şi-n Venera din Millo.

Un alt moment semnificativ al biografiei lui îl constituie demersurile care s-au făcut pentru a fi primit în Academie, la cumpăna deceniilor şase-şapte. Cuclin a ţinut să dobândească acest titlu scontând pe o mai adâncă recunoaştere a meritelor pe care le avea, dar n-a fost chip, căci s-au găsit şi aici oameni care să saboteze afirmarea lui, probabil din acelaşi motiv din care a fost boicotată opera *Meleagridele*. Iată de ce considerăm că n-ar trebui eludată azi integrarea lui post-mortem în rândurile membrilor Academiei Române.

Aproximativ un deceniu s-au întreprins diligenţele necesare – succesiv la Editura pentru Literatură, devenită „Minerva", la „Cartea

https://biblioteca-digitala.ro

Românească" şi „Eminescu" – pentru publicarea poeziei sale în limba română, pe care anonimi redactori au socotit-o „desuetă". Cuclin îşi apără această creaţie cu modestie, dar şi într-un chip revelator pentru modul cum trebuie înţeleasă în contemporaneitate. Este suficient să citãm un paragraf din „oferta" înaintată – o dată cu volumul respectiv – Editurii Minerva, la 29 ianuarie 1970: „În orice caz, spiritul onestităţii îmi dictează să adaug mărturisirea că nu vă socotesc în prezenţa unei opere de o reală valoare beletristică, cum ar fi aceea a unui debutant genial, îndreptăţit să se facă „descoperit" şi promovat erou, fie şi efemer, al zilei. E vorba numai de o părticică a unei vaste elaborări dintr-un decurs de peste şase decenii riguros intenţionată şi cu caracter mai degrabă documentar".

Dar speranţa pe care şi-a pus-o în izbândirea amintitelor demersuri şi aşteptarea sa legitimă şi, la urma urmei, prea omenească, s-au convertit, în final, în noi deziluzii, după atâtea altele.

În ultima parte a vieţii l-a preocupat, desigur foarte mult, conservarea operelor sale şi ale soţiei după moartea lor. Cuclin a închis ochii fiind asigurat că sunt făcute toate demersurile pentru înfiinţarea unui muzeu Zoe şi Dimitrie Cuclin. Dar n-a fost posibil să se înfăptuiască în regimul comunist de dictatură. Poate revoluţia din decembrie 1989 să creeze condiţiile necesare înfiinţării unui astfel de aşezământ de cultură, indispensabil cercetării, cunoaşterii şi popularizării operelor sale şi ale soţiei, cu atât mai mult cu cât rămâne un deziderat problema ocrotirii depline a acestui inestimabil tezaur cultural românesc atâta timp cât se află într-o colecţie particulară.

În cele din urmă decenii de viaţă, compozitorul a fost prezent în sălile de concerte ale diferitelor instituţii artistice la intervale relativ rare, cu câte o creaţie simfonică ori de altă natură, ce s-a bucurat întotdeauna de mare succes; de asemenea, i s-au publicat, când şi când, unele poezii în limba română, aforisme şi interviuri, ori a ţinut conferinţe la Universitatea Cultural-Ştiinţifică de la Dalles şi la Casa Oamenilor de Ştiinţă din cadrul Academiei. Textele acestor caracteristice manifestări de cultură îi dezvăluie crezul artistic, ştiinţific şi filosofic de o viaţă.

În a doua jumătate a anului 1971, Cuclin simte primele simptome ale unei grave boli, ca urmare a şederii la masa de scris peste şapte decenii. Aceasta se va ameliora când şi când ori va reveni şi mai ameninţătoare. El luptă eroic pentru a trăi cât mai mult, cu credinţa că trebuie să-şi salveze ultima picătură de viaţă, care să-i reveleze un adevăr fundamental, precum însuşi a mărturisit: „Să nu trecem cu uşurinţă peste ultimii ani sau peste ultimele zile ale omului, fiindcă nu se ştie, în ultimul moment, ce acţiune sau ce descoperire favorabilă e în stare să facă"[3]. Născut la 5 aprilie 1885, a intrat

[3] „Flacăra", 8 iulie 1974.

https://biblioteca-digitala.ro

în nefiinţă, în ceea ce metafizic numea „existenţă", la 7 februarie 1978, la venerabila vârstă de aproape 93 de ani. În pofida marilor şi nenumăratelor adversităţi pe care le-a întâmpinat în viaţă, s-a considerat fericit. Paradoxal, deşi a respins moartea ca fenomen biologic, nelăsându-se prins în capcanele acesteia decât foarte târziu, s-a împăcat cu ea – ca idee trăită – întreaga viaţă. Astfel, după mari exemple, între care al lui Socrate, Giordano Bruno, André Chénier, după cel al baciului moldovean din *Mioriţa* ori după al lui Eminescu din *Mai am un singur dor,* bunăoară – de al căror destin îşi simţea apropiat destinul său – el a trăit şi plăsmuit artistic – sub forme variate şi originale – mitul acceptării morţii pentru salvarea integrităţii morale şi spirituale.

★

Dimitrie Cuclin a moştenit de la tatăl său, între alte daruri, şi o rară facultate speculativă a gândirii. Copil fiind, întârzia seara în curtea mare a casei părinteşti din Galaţi, cu prieteni de joacă, ce se strângeau în juru-i, spre a le împărtăşi reflecţii „filosofice". Alteori, contempla solitar firmamentul, dobândind astfel, încă de atunci, intuiţia unităţii universale, însuşire care, după un îndelung exerciţiu de cugetare, i s-a cristalizat în principiu conştient şi suprem, criteriu fundamental de înţelegere a universului – mare şi mic –, a operei tuturor creatorilor, a fiecăruia în parte, a unei creaţii chiar, ca alcătuite din unităţi, subunităţi ale unităţilor, subunităţi ale subunităţilor etc. Pe baza acestui principiu, a descoperit ulterior sistemul muzical unic, de la care, pornind mai apoi, edifică pe cel filosofic. Înainte de a-i prezenta o sumară schiţă acestuia din urmă, facem observaţia că, spre a evita unele interpretări eronate, e necesar să ne pătrundem bine de sensul pe care îl au la el anumite categorii filosofice (de pildă, acelea de *esenţă, substanţă, existenţă* etc. – aşa cum se întâmplă, de bună seamă, cu marii cugetători).

Sistemul filosofic al lui Dimitrie Cuclin priveşte universul ca pe o unitate a două entităţi: *esenţa*, ca element derivant, şi *substanţa*, ca element derivat.

Esenţa are facultatea manifestării în ipostază magnetică (magnetismul fiindu-i un prim stadiu de degradare ipostatică şi mediul prin care ea se manifestă în substanţă). Fiind sediul originar al cosmosului şi element liber, esenţa reprezintă entitatea supremă, ce execută fenomenul de atracţie şi gravitaţie universală, adică forţa de propulsie asupra universului.

Substanţa – ipostază de gradul II a esenţei (în confruntare cu magnetismul care este de gradul I) – este elementul dependent şi reprezintă

https://biblioteca-digitala.ro

entitatea fizică, adică cosmosul, adică materia, terenul de manifestare evidentă a celei dintâi.

Esența reprezintă existența, iar substanța reprezintă viața, prin efectul primei asupra celei de a doua.

Esența este eternă, substanța – numai temporară.

Esența este conținutul, substanța – forma.

Ceea ce se află în esență în stadiul potențial se găsește în substanță în stadiul actual.

Esența se definește ca unitate, substanța – ca diversitate.

În esență există absolutul, iar în substanță relativul.

Esența reprezintă adevărul, substanța numai realitatea.

Esența penetrează substanța prin magnetism, acesta „degradându-se" în particule de aspect cvasimaterial, la rândul lor producătoare de manifestări energoelectrice și calorice. Cu alte cuvinte, energia, manifestată prin lumină, electricitate și căldură, ar fi o stare de „degradare" a magnetismului.

Prin urmare, magnetismul este prezent în particule, în atomi și, în general, în materie. El rămâne, însă, și liber, în spațiile dintre particule și atomi, respectiv interastrale și intergalactice, spre a exercita fenomenul mișcării substanței. De aceea, în univers, de la microcosmos până la macrocosmos, adică de la particule până la formațiile galactice, toate corpurile se deplasează în dependență unele față de altele. Dar mișcarea ce se produce în substanța universală, datorită magnetismului, adică esenței, deși impusă, când dobândește o relativă libertate, „construiește" – cu excepția unor dezordini accidentale – „sistem" peste tot. Exemple? Planeta cu sateliții ei, Soarele cu planetele și sateliții lor, însuși Soarele, cu tot cortegiul lui de planete și sateliți, formând, la rându-i, sistem cu posibila formație astrală în dependența căreia se mișcă circular, dar, împreună cu ea, și în translație.

Această învățătură i-o dă universala substanță omului de știință din orice domeniu, inclusiv din domeniul artei, în speță din cel al muzicii, care, la rându-i, trebuie să dicteze artistului.

Predispoziția investigării absolutului i-a fost inerentă lui Cuclin.

Se ridică, firește, întrebarea: cum reușește un cugetător să cunoască adevărul absolut din esență? Pascal, constatând limitele rațiunii, s-a încredințat, în cele din urmă, că se poate afla cu „inima" sau „cu sentimentul", adică cu acea facultate a spiritului, numită inițial de Descartes, redescoperită de Kant și bine cunoscută de Bergson – „intuiția". Fără a respinge această cale, pe care o socotește directă, Dimitrie Cuclin se servește și de una demonstrabilă: cea a logicii absolute, care este extrarațională și extrafizică. Fiind încredințat că relativul derivă din absolut și că rațiunea este fiică a logicii, el susține că trebuie să se facă distincția cuvenită între realitatea

https://biblioteca-digitala.ro

rațională și adevărul logic și să-l admitem pe acesta din urmă chiar dacă este absurd. Așadar, logica este singurul instrument indispensabil științei pentru investigarea adevărului „absolut" și „veridic", iar rațiunea pentru aflarea realității, „relativ" și „aparent". Din acest considerent veritabilul sistem filosofic trebuie întemeiat, firește, pe logică.

Deci este necesar să existe o știință care să „excludă" investigarea realității „raționale" și să-și propună cercetarea adevărului „logic". Aceasta este metafizica, unica metafizică, pe care, înțeleasă astfel, pretinde a o fi creat el.

Dimitrie Cuclin se consideră, pe bună dreptate, filosof instruit și specializat. De altfel, faptul de a prezenta fenomenul unei altitudini și originalități neobișnuite în construirea unui edificiu de cugetare fundamental nu poate fi tăgăduit.

★

Să întreprindem o scurtă caracterizare a sistemului muzical și să menționăm unele puncte de analogie ce există între el și cel filosofic.

Încă elev, executând exerciții de armonie, întâmplarea făcu să descopere, într-un tratat de Fenarolli, interpretarea acordului de pe treapta a II-a, din gama majoră, ca dominantă a dominantei, ceea ce fu de ajuns spre a-i determina intuiția translației muzicale din cvintă în cvintă.

Student la Paris, avu altă revelație: într-una din zile, el auzi pe profesorul Widor replicând unui elev ce își explica intențiile călăuzitoare în realizarea unei compoziții pentru clasă: „La joie et la douleur – voilà toute la musique! Astfel de cuvinte, cu adevărat memorabile – va mărturisi Cuclin mai târziu – ar trebui să fie încrustate pe frontispiciile tuturor conservatoarelor din lume!"

Sămânța unei idei, de care luă cunoștință de la dascălul său, găsi, se vede, terenul cel mai fertil în spiritul și în sufletul lui, căci din ea, ca, de altfel, și din altele asemenea, germină, crescu și înflori întreaga-i operă teoretică și artistică mai târziu.

Descoperise sensul psihologic al muzicii – alt mare principiu fundamental, călăuzitor.

Pe măsură ce s-a adâncit în studiul teoriei, află că natura însăși ne oferă, în chiar sunetul muzical, elementul echivalent al mișcării spiritual-afective – cvinta – în cadrul armonicelor lui, ascendente, expansive (de dominantă) și descendente, depresive (de subdominantă). Raționamentul este simplu: dacă un sunet muzical produce armonicele deja amintite, ce altceva sunt stările sufletului sau spiritului nostru, raportate la un sentiment sau la o idee, investite cu funcție centrală, dacă nu tot niște „armonice", adică nesfârșite

https://biblioteca-digitala.ro

„stări" expansive sau depresive? De aceea, se impune, ca lege intransgresibilă, respectarea unei corespondenţe între stările sufleteşti ale omului şi muzică. Astfel, Dimitrie Cuclin este acel gânditor muzical – şi compozitor – care nicidecum nu mai tratează corelaţia melodică şi armonică mai mult sau mai puţin arbitrar, cum procedează ceilalţi muzicieni – înaintaşi sau contemporani –, ci deplin adecvată infinitelor stări ale simţirii şi gândirii omeneşti. El a demonstrat şi probat că expresivitatea muzicii nu poate fi realizată numai prin ritm, agogică, dinamică, efecte timbrale etc. – mijloace pe care le consideră oarecum „exterioare" – ci, înainte de toate, prin înţelegerea sunetelor – în raporturile lor – drept purtătoare de „funcţiuni", adică de sentimente şi idei, abia astfel respectiva artă devenind „sensibilă" în însăşi esenţa ei.

Pentru el muzica este o realitate funcţională şi nu sonoră, fizică.

Această descoperire este epocală în gândirea muzicală universală. Abia prin Cuclin conceptul de „funcţiune" capătă o accepţie proprie, majoritatea teoreticienilor în materie, inclusiv cei mai prestigioşi, cum ar fi, bunăoară, Riemann, definindu-l vag, drept semnificaţia ce o are un sunet sau un acord în fraza muzicală, ca urmare a raportului în care se află cu tonica stabilită.

Dar amintita mişcare funcţională e determinată de raportul de cvinte existent între sunete, cvinta reprezentând „un grad de mişcare sufletească", adică o unitate de măsură psihologică, în sens ascendent, spre bucurie şi lumină, spre zenitul vieţii ori descendent, spre tristeţe şi umbră, spre nadirul ei, unitate ce caracterizează doar muzica, deşi funcţionalitate există în toate artele, cum scrie: „reamintind că nu există mai multe arte – a sunetului, a culorii, a liniei, a formei, a cuvântului, a mimicii, a gestului, a dansului..., ci o artă unică, sub diverse înfăţişări – muzical propriu, pictural, sculptural, arhitectural, literar, al căror fond funcţional este unic şi revelabil însă numai în domeniul sonor..."[4].

Înţelegând astfel „funcţiunea", Cuclin a făcut din ea elementul de bază al artei sunetelor şi a reînnoit apoi toate definiţiile din ştiinţa muzicii.

În plan filosofic, „funcţiunea" ar echivala cu esenţa, iar sunetul muzical cu substanţa.

Gânditorul asupra tainelor ştiinţei şi artei muzicale fundamentează sistemul funcţional, radical diferit de cel sonor, până la el singurul în vigoare.

Sistemul funcţiunilor, edificat de Dimitrie Cuclin, urcă din cvintă în cvintă, de la 0 la $+\infty$ şi coboară, aidoma, tot de la 0 la $-\infty$, rămânând infinit în perspectivă, argument, între altele, pentru a susţine că şi universul este infinit.

[4] „Vatra", 20 mai 1972.

https://biblioteca-digitala.ro

Dar infinit fiind, practic poate fi realizabil, prin reductibilitate, pe bază de enarmonie, la o „putere" de 53 de cvinte suitoare şi tot atâtea coborâtoare sau prin acelaşi procedeu al enarmoniei „temperate", la „microputerea" a 12 cvinte funcţionale directe şi a 12 cvinte funcţionale inverse.

Sistemul funcţional include patru sisteme particulare:

1. – *diatonic,* care cuprinde gamele, adică funcţiunile în succesiune;
2. – *modal,* conţinând modurile, considerate ca game deformate, prin substituirea elementelor diatonice simple cu elemente corespunzătoare cromatice;
3. – *tonal,* incluzând tonalităţile, obţinute printr-o generală translaţie a sistemului diatonic fix pe fiecare din treptele lui alcătuitoare, adică printr-un fel de rotaţie a tonicii operată asupra elementelor diatonice;
4. – *armonic,* care reprezintă formaţiunile sistemului diatonic în simultaneitate, adică un fel de rotaţie a fundamentalei pe fiecare din treptele acordului originar fix.

De fapt, există numai sistemul diatonic, celelalte trei nefiind decât alte aspecte de prezentare a lui. O evidentă dovadă a unităţii sistemului, descoperire care, extinsă în plan filosofic, îl determină să susţină conştient ideea unităţii universale.

Dimitrie Cuclin a intenţionat să înfăptuiască o analitică demonstrare a miraculosului sistem revelat lui, proiectând aproximativ 40 de fascicole monografice (câte 10 pentru fiecare din sistemele particulare amintite mai sus), lucrare intitulată *Contribuţie la o eventuală reformă a fundamentelor muzicii*[5], din care, datorită lipsei de încurajare şi de posibilităţi proprii de subvenţionare a tipăririi ei, n-a scris şi publicat decât 5 asemenea „monografii" dedicate sistemului diatonic.

Un aport preţios îl datorăm lui Cuclin în ştiinţa formelor muzicale, disciplină căreia îi consacră două tratate: unul în proporţii reduse şi tipărit în anul 1934, iar altul dezvoltat, conţinând şi exemplificări, amânându-i-se regretabil publicarea, în pofida imperioasei lui necesităţi în şcoala contemporană de compoziţie.

Conform amintitului principiu al unităţii şi al diversităţii în unitate, care i-a guvernat suveran întreaga gândire teoretică şi artistică, formele muzicale sunt prezentate de el drept diverse aspecte ale unuia şi aceluiaşi spirit arhitectural.

O imagine infinit mai vie, mai complexă şi mai clară despre magnificul său edificiu ştiinţific se va putea dobândi după ce numeroasele sale lucrări teoretice – dintre care doar unele publicate – vor vedea lumina tiparului pe care, cu răbdare, o aşteaptă.

[5] Tiparul „Bucovina", Bucureşti, 1934.

https://biblioteca-digitala.ro

★

Estetica este privită ca un rezultat al fenomenului creației. Acest fenomen, aidoma, de altfel, în orice domeniu elaborator al spiritului uman, trebuie să fie condiționat de următorii trei factori, pe care, considerându-i, dintr-un punct de vedere general, de principiu, și aplicându-i oricărei activități creatoare, îi determină astfel: 1. *material*; 2. *construcție;* 3. *scop.*

Identificându-i apoi în mari domenii de creație sensibilă, bunăoară în muzică, cei trei factori ar prezenta următoarele corespondențe: 1. *știință*; 2. *artă*; 3. *filosofie.*

Creația, însă, este totodată un fenomen psihologic sub riguros control intelectual, ce are, mai ales, finalitate etică, de aceea, în al treilea plan, include echivalențele: 1. *psihologie*; 2. *logică*; 3. *etică.*

Caracterizând inițial factorii din planul întâi, menționăm că, în arta sunetelor, „materialul" îl constituie „funcțiunile" și „relațiile dintre funcțiuni", adică *sistemul funcțional.* „Construcția", realizabilă pe baza „materialului", presupune cunoașterea și aplicarea formelor muzicale. „Scopul" creației este dobândirea expresiei de bucurie și tristețe, care se realizează cu ajutorul factorilor anteriori. Înțelegerea lui este determinată de cunoașterea istoriei muzicii, care oferă artistului informații asupra felului cum s-a realizat dezideratul estetic și etic de-a lungul evoluției artei respective. Este de observat, în mod deosebit, că atunci când „expresia" nu se întemeiază strict, natural și estetic pe factorii „material" și „construcție", ci arbitrar, arta devine imorală în însăși esența ei, deci nu mai poate contribui la menținerea, regenerarea și progresul real al ființei umane.

Privind creația în al doilea plan al factorilor ei constitutivi, esteticianul îi judecă, de astă dată, cu precădere, din punctul de vedere al subiectivității sau obiectivității lor, susținând că, în latura ei de „știință", se include, în afară de sistemul funcțional, despre care a fost vorba, teoria muzicală și știința formelor, acestea din urmă, ca elemente prototipice, ținând de „știință", iar ca inspiratoare de aspecte personale, subiectivându-se și aparținând deci de „artă". Ca „artă", fenomenul muzical creator este subiectiv și trebuie să aibă loc prin exploatarea de către artist a elementelor și fenomenelor din sistemul funcțional și prin contribuția-i personală în spiritul arhitectural al formei tratate. Filosofia implică, după gânditor, subiectivul uman împletit cu absolutul esențial. Creatorul își va subordona deliberat propria-i personalitate legilor obiective de creație ale esenței și substanței, spre exemplu legilor unității, perioadelor ciclice, armoniei etc., de care ia cunoștință din sistem. El va tinde să realizeze o operă care să aibă un efect

https://biblioteca-digitala.ro

pozitiv asupra fondului spiritual şi sufletesc al oamenilor, condiţie *sine qua non* armonizării ideale a tuturor valenţelor personalităţii lor.

Factorii componenţi ai fenomenului artistic, văzuţi, în cele din urmă, în al treilea plan al lor, ar putea fi explicaţi astfel: psihologia este a „ştiinţei", adică a „materialului", cum am demonstrat, de altfel, când am vorbit despre „funcţiune". „Logica" este a „artei" sau a „construcţiei" şi, sub controlul ei, se dezvoltă, în spiritul compozitorului, „elementele" şi „fenomenele" în diverse opere muzicale. „Etica", supremă inerenţă a creaţiei, de altfel condiţie a însăşi vieţii, presupune idealul de adevăr, dreptate, libertate şi progres, întemeiat pe ceea ce a oferit mai exemplar umanitatea prin spiritele ei reprezentative şi încorporat în opera de artă slujitoare propăşirii sufleteşti şi spirituale a oamenilor. În gândirea estetică şi filosofică a lui Cuclin, „etica" corespunde esenţei etern existente, în timp ce „materialul" şi „construcţia" – realităţii substanţei infinit trăinde.

Adevăratul act creator, ca să poată sfârşi prin a produce opere viabile şi necesare umanităţii, trebuie să fie întemeiat pe existenţa simultană a celor nouă elemente caracterizate mai sus: 1. *psihologia ştiinţei materialului*; 2. *logica artei construcţiei*; 3. *etica filosofiei scopului.*

Estetica se constituie ca ştiinţă despre frumos determinându-se numai astfel acest concept al ei. Ea nu trebuie privită ca o disciplină autonomă, ignorând măcar şi unul din factorii amintiţi.

Sintetizând: funcţiunea este nucleul sistemului funcţional, la rândul său – coloană vertebrală a ştiinţei muzicii, ştiinţă ce devine indispensabil izvor al artei, iar aceasta determinatoare a esteticului şi eticului, ambele – neclintit fundament al cauzei artei, care trebuie să fie „însăşi cauza existenţei, vieţii, conservării activităţii creatoare, progresului, înălţării şi nemuririi genului omenesc"[6].

Astfel înţeleasă estetica artei sonore, el o socoteşte rezultatul a două milenii de gândire muzicală.

Concepţia estetică cuclineană poate părea unora anacronică, dar ea trebuie privită ca un reper fundamental în evoluţia gustului artistic, ca un mesaj clasicist peste timp ori ca o contrapondere a unei excesive libertăţi a artei pe care creatori, esteticieni şi critici contemporani vor s-o legitimeze sub ochii noştri. Este o mare eroare să fie cotată ca „depăşită" atâta timp cât sunt critici, auditori, cititori şi spectatori care înţeleg şi simt necesitatea respectării unei discipline a spiritului şi psihicului uman.

[6] „Tribuna", 17 iulie 1969.

https://biblioteca-digitala.ro

★

Gândirea filosofică a lui Dimitrie Cuclin, cu facultatea convertirii ei în idei sintetizabile până la o unitate absolută, şi-a pus, negreşit, pecetea pe întreaga-i creaţie muzicală şi literară, investind-o cu atributul monumentalităţii.

Viziunea dualismului unitar esenţă–substanţă a căpătat expresie artistică, în primul rând, în realizarea ciclului primelor patrusprezece simfonii ale sale, ce reprezintă voiajul imaginar al artistului în dublul univers: esenţial şi substanţial.

În concepţia compozitorului, simfonia are a exprima tot ceea ce este mai elevat şi profund în gândirea şi simţirea omenească. Ea trebuie să transfigureze artistic exclusiv idei cu caracter de generalitate şi universalitate, adică elementare, în sens de fundamentale şi ireductibile. Asemenea idee este, după compozitor, antagonismul permanent dintre forţele ce aspiră şi activează spre dobândirea adevărului, binelui, fericirii, progresului şi opusul lor.

Pornind de la evoluţia reprezentată de simfonismul beethovenian, Dimitrie Cuclin pretinde a fi stabilit unitatea următoarelor patru secvenţe alcătuitoare ale formei respective, corespunzătoare celor patru ipostaze în care se află spiritul uman luptător în viaţă pentru progres: I. *Allegro,* care reprezintă acţiunea pozitivă întreprinsă de spiritul creator; II. *Scherzo,* redând reacţiunea ce o întâmpină el din partea forţelor potrivnice; III. *Andante,* ce exprimă meditaţia lui asupra antagonismului precedent şi, în sfârşit, IV. *Final,* întruchipând ideea triumfului acţiunii asupra reacţiunii.

Cu excepţia *Simfoniei I,* care are o construcţie specială, celelalte respectă neabătut această ordine.

Pentru că vorbim de înnoirile lui în ştiinţa compoziţiei simfoniei, este deosebit de instructiv încă una, epocală, cu adevărat, de la Beethoven încoace: în *Simfonia a III-a,* în do minor, partea I, în *expoziţie,* ideea a II-a, scrisă în mi bemol major, enarmonicul lui si cvadruplu diez major, e în realitate funcţională în această din urmă tonalitate. Deplin conştient că din punct de vedere muzical a ajuns la o culme de lumină, pe de altă parte, că trebuie să se supună unui programatism prestabilit şi chiar propriilor legi ale genului şi formei respective, în *dezvoltarea,* printr-o retrotonulaţie de 36 de cvinte inferioare, restabileşte perfect unitatea tonală.

Întrebându-l o dată naiv care ar fi raţiunea necesităţii de a se respecta unitatea tonală în simfonie, mi-a răspuns: „Universul nu este o unitate? Dumneata, ca produs al lui, nu eşti tot o unitate, oricâte zigzaguri – morale, intelectuale etc., din cauze obiective sau subiective – ai avea? Şi atunci, de

https://biblioteca-digitala.ro

ce să nu admitem că și opera omului trebuie să aibă o unitate, cu toate meandrele ideilor ei?"

Concertele sale pentru instrumente solo și orchestră sunt create cu deplină conștiență de necesară rațiune a respectării arhitecturii genului, într-o epocă în care este încredințat că se tinde spre „nesăbuita modă" a concertului pentru orchestră, ignorându-se, din ce în ce, clasicele tipare.

Argumente în spiritul strictei respectări a formelor și genurilor, în general, întâlnim în lucrările sale mai vechi, când ne spune că ele sunt „caractere create pentru a facilita nu numai înțelegerea complexității vaste a labirintului muzical, dar și plasarea concepțiilor noastre în cadrele cele mai adecvate și utile"[7].

Atrage, de asemenea, atenția că, ignorându-se dezideratul imperativ al formelor consacrate, se produc opere neutre, schiloade sau hibride.

Vasta sa creație muzical-dramatică (opere, oratorii în formele simfoniei, liturghii, cantate, lieduri etc.) este realizată după principiul conformării stricte a muzicii cu ideile și stările ce le are de exprimat, adică a *substanței* (ca să ne exprimăm în limbajul său filosofic, adecvabil și în muzică), principiu pe care l-a aplicat neabătut în toată muzica sa.

Întreaga construcție a operei *Agamemnon* (1922) este o cadență frigiană: *sol* (partea I), tonalitatea gloriei eroului, cu caracteristică hipofrigiană, *fa* natural, depresiv, sugerând amenințarea morții care îl pândește și *re* (partea a II-a), tonalitatea ispășirii, cu caracteristică frigiană, *si* natural, expansiv, sugerând perspectiva unei răscumpărări finale – rază de optimism în întunericul morții lui.

Oricât de paradoxal ar părea multora, Dimitrie Cuclin va trebui să figureze, în istoria muzicii universale, drept cel dintâi compozitor care a devenit pe deplin conștient de necesitatea respectării stricte a mai sus ilustratului principiu, cu care se obține expresia primordială în creația muzicală, aplicat mai mult sau mai puțin intuitiv de Haendel, de Haydn, de Beethoven sau de Wagner.

Nemaiamintind numeroasele sale lucrări de muzică de cameră, ne vom mulțumi să arătăm că, potrivit principiului unității formelor, genezei și filiațiunii lor, compozitorul consideră simfonia (care implică fuga, suita și sonata) și poemul simfonic (care implică simfonia), „exerciții" premergătoare în vederea realizării cvartetului de coarde și se miră cum de sunt așa de insistent îndemnați tinerii compozitori să scrie această dificilă formă, fără să aibă suficientă dexteritate în mânuirea celor precedente.

[7] *Tratat de estetică muzicală*, Tiparul „Oltenia", 1934, p. 364.

https://biblioteca-digitala.ro

Creaţia sa corală îşi are începutul în 1908, când scrie piesele *Sămănătorii* şi *Rodica,* pe versurile lui Alecsandri, armonizându-le şi contrapunctându-le, totodată, modal, fenomen ce are loc prima dată în istoria muzicii româneşti. A dat apoi la iveală, în acest gen, lucrări pe fond diatonic, cele două stiluri fiind determinate de concepţia compozitorului conform căreia scrisul modal este incompatibil cu sănătatea psihică pe care trebuie să o degajeze o operă muzicală, însuşire ce o îndeplineşte cel diatonic.

Libere ori încadrate în forme mari (simfonii, oratorii etc.), profane sau religioase, a cappella sau acompaniate, lucrările sale corale au o expresivitate rar întâlnită, pe care le-o conferă concordanţa dintre substanţa muzicală şi esenţa psihologică şi a spiritualităţii textului.

Prelucrând melodii populare ori creând însuşi în stil folcloric sau academic, el a aplicat întotdeauna armoniile inerente, simple.

Când melodiile au fost modale, a evitat să desfacă modul în tonalităţile alcătuitoare, din necesitatea de a respecta dezideratul unităţii – atât de scump lui.

Unele particularităţi ale creaţiei sale muzicale în ansamblu s-ar impune: coexistenţa stilului academic cu cel popular, adaptarea elementului folcloric, cel mai autentic, la legile vii academice (bunăoară, în simfonii) şi transfigurarea lui până la rangul adevăratului rafinament estetic – scrisul identic în spirit popular; plasticitatea imaginilor muzicale; originalitatea arhitecturală a formei, extragerea substanţei muzicale din sistemul funcţional cristalizat chiar de compozitor.

Într-un text autobiografic, aflat în manuscris, compozitorul se consideră „singurul muzician rămas după moartea ultimului continuator direct al lui Beethoven, anume Vincent d'Indy. Ceilalţi toţi sunt acusticieni".

★

Preocupările literare ale lui Dimitrie Cuclin, încă din liceu, se accentuează în vremea studiilor la Paris. Compozitorul purcede să-şi scrie singur libretele, neavând încredere că literaţi de carieră ar putea să i le realizeze pe măsura concepţiilor sale. Mai târziu, se face cunoscut prin undele radiofonice şi sălile de concerte (pentru creaţia sa muzicală), prin lucrările artistice ori ştiinţifice tipărite, prin activitatea pedagogică, presă, enciclopedii ori dicţionare muzicale, intrând mai puţin în conştiinţa publică prin creaţia literară. Dar, oricât de bizar ar părea, literatura n-a fost, în îndeletnicirea sa artistică, „violon d'Ingres". O dovedeşte o vastă, variată şi profundă producţie literară creată, din care abia o mică parte a fost publicată, adesea cu sacrificii personale ale autorului sau ale editorilor, restul rămânând încă în manuscris. Cercetătorul ei atent este îndreptăţit să afirme că arta cuvântului a fost o inerenţă a fiinţei lui, ca şi cea a sunetului:

https://biblioteca-digitala.ro

.De vreți ca să mă știți, eu sunt Pindar;
Apoi Petrarca vrură să mă cheme
Și-oricine cu bun simț și-acuma geme
De când, Chénier, mi-au smuls divinul dar.

Am fost în urmă Goethe, gospodar
Între pământ și sferele supreme,
Am rupt hotarul cu-orice loc și vreme
Și râvna nu mi-a fost chiar în zadar.

Dar lumea, cu vârtelnița-i nebună,
M-a și-nfundat în mlaștina comună.
Nelegea mânie pe Dumnezeu –

Și plănuind să-mi încunune versul
Cu vreun neasemuibil maosoleu
Îmi și-nchină-ntr-acest semn Universul.

„Se vede, nevoia unor centri de pe scoarță de a se odihni și a altora de a activa în același timp m-a determinat să mă ocup ba de muzică, ba de literatură, ba de filosofie!" mi-a răspuns o dată, când, din dorința de a mă edifica asupra mobilului diversității preocupărilor sale creatoare, i-am pus o întrebare în acest sens.

Cazul prezintă analogie, între alții, cu Michelangelo, care, la fel, obosit de daltă, lua penelul și „configura" un tablou sau condeiul și „sculpta" un sonet, „odihnindu-se" astfel.

Dar ideea precedentă sugerează alta mai dificilă: roadele manifestării personalității în diverse domenii ale creației sunt la fel de prețioase ori nu? S-ar părea că da, atunci când rezultă din predispoziție nativă, interes, pregătire și dexteritate asemănătoare. Argument? Legea unității (însușită de la Cuclin), în speță a unității personalității. Și totuși lui Michelangelo i s-a contestat valoarea sonetelor pe motivul lipsei de rafinament în domeniul stilului; lui Wagner – libretele, pe aceleași considerente; lui Iorga i s-au recunoscut meritele de istoric, nu îndeajuns cele de dramaturg și poet, pare-se, iarăși, din pricina "stilului" ori a încălcării legilor genului dramatic și – toute proportion gardée – opera literară a lui Dimitrie Cuclin are o soartă mai mult sau mai puțin asemănătoare, cum am văzut, stârnind reacții defavorabile pe „motivul" aceluiași mult hulit desuet de stil, și, culmea, de idei, de care ar suferi, îngrijindu-se vajnicii „slujitori" ai culturii românești de înaltul prestigiu al poeziei!

https://biblioteca-digitala.ro

Dar valoarea producţiilor sale literare ni-o confirmă unele opinii autorizate. Din textul conferinţei pe care a rostit-o, în 1971, la Casa Oamenilor de Ştiinţă din Bucureşti, din iniţiativa conducerii Academiei, citãm: „Cu privire la nişte versuri franceze, Tudor Vianu mă vedea în compania lui de Hérèdia şi Mallarmé, iar în aceea a lui Victor Hugo şi Edgar Poe, Alexandru Macedonscki, declarându-mi, totdată, că cele peste trei sute de parabole şi două sute de sonete franceze, dacă mi-ar fi fost publicate la Paris, ar fi făcut senzaţie".

Literatura lui este reflexul aceloraşi idei estetice care stau şi la baza creaţiilor muzicale. Iată ce declară într-un manuscris, din 1966, referitor la poezie: „Poezia nu e nici în rimă, nici în măsură, nici în ritm, nici în sunet, nici în imagini, nici în... proză, ci numai în funcţiunea sufletească şi spirituală, armonios arhitecturată. Dar şi proza şi imaginea şi sunetul şi ritmul şi măsura şi rima, fiecare-n felul său, îşi au părticica lor, numai doar de poezie a sensualului, a senzaţiei, extrafuncţională deci şi de rol şi ordin secundar".

Se înţelege, aceeaşi gândire estetică îi guvernează întreaga creaţie artistică. De altfel, în manifestările-i publicistice, Cuclin a veştejit, de câte ori i s-a oferit prilejul, interpretarea mijloacelor de expresie ca scop în sine, fiind încredinţat că acest fenomen, acolo unde are loc, coboară producţia artistică respectivă din planul spiritualităţii în cel al senzaţiei şi îi compromite cauza însăşi.

Natura gândirii lui fundamentale, de geniu autentic, l-a determinat să neglijeze oarecum forma propriei poezii. Acest lucru se petrece, nu rareori, cu astfel de spirite. O simplitate aparentă izbeşte la prima lectură a poeziilor sale şi creează, totodată, înşelătoarea impresie a desuetului. În realitate, poezia lui Cuclin nu se distinge numai printr-o neobişnuită spiritualitate, ci şi prin originalitatea ei în expresie, prin noutatea ei din acest punct de vedere, rezultând, între altele, din invocarea elementelor şi fenomenelor fundamentale de cultură, ca factori din care realizează metafore-simboluri, din asocierile-i lexicale neaşteptate, din construcţia sintactică specific românească ce-i stă la bază, din marea ei sobrietate, cum ne-o dovedeşte, bunăoară, sonetul *Jalea lui Oedip* (scenă):

Un cuget drept mă-mpinge spre mormânt:
Nu cu-o minciună-mi uşura-veţi chinul!
Să nu v-aud că mi-am înfrânt destinul,
Pe mine când destinul m-a înfrânt!

Dovadă? ochii-n pumni ce mi-i frământ!
Doar, ca să nu-mi mai răscoliţi veninul,

https://biblioteca-digitala.ro

Vederii să-i mai stăviliți declinul,
Ochii vă smulgeți, dați-i de pământ!
(Își zvârle ochii)

Ca pe oricari din voi m-a dus orbirea;
De dânsu-acest destin m-a ferecat
Și, dacă i-aș fi-avut din leagăn știrea,

Cu știre-n cale-i de-aș fi alergat,
Astfel l-aș fi zdrobit cu-adevărat
Și nu mi-aș fi pierdut nici nemurirea.

Înțelegerea creației sale nu se poate dispensa de cunoașterea unor factori subiectivi care au determinat-o, alcătuindu-i o biografie de artist și savant literalmente singular în cultura românească și universală. Încredințat că, în arta contemporană, ignorarea criteriului muzical – funcționalitatea – este generală și că încălcarea condițiilor obiective ale creației, conform unui principiu al „libertății" adesea greșit înțeles, este o caracteristică a ei, muzicianul Cuclin a făcut și din poezie o tribună de afirmare a unor asemenea opinii estetice, cum îl vedem în sonetul *Lui Hercule*, în care mitologicul personaj devine simbol al opoziției sale intransigente contra partizanilor excesivei libertăți artistice (chiar de altă natură):

Lăsate-ucigătoarei fantezii
Printr-un fatidic vot robite groaznic
Și subjugate vreunui rost năpraznic
De-a cuceri deșerte-mpărății,

De mintea lui 'necată-n erezii,
Împinse spre-un canibalistic praznic,
Vezi seminții scăpate de sub paznic,
Cutreierând aiurea galaxii;

Din cer chemat-a toate-ndreptătorul
Și-ales făpturii lui mântuitorul,
Cu creierii și cu ficații rupți,

Oprit ca de-o fantastică rohatcă
Ești strâns, uitat de soartă ca să lupți
Cu-n Cosmos care și-a sărit din matcă.

https://biblioteca-digitala.ro

Ultimele poezii, atât de adânci în semnificaţie, sunt totodată elocvente pentru a demonstra că autorul lor ştie, eventual, şi să trateze un mit, într-un mod subiectiv, ca un veritabil poet.

Un titanic efort creator l-a dus la descoperirea unor mari adevăruri în muzică. Desprinderea domeniului muzical de sub robia sistemului sonor şi aşezarea lui pe sistemul funcţional, probată de imensa lui operă, din care mostre au trecut întotdeauna strălucit examenul confruntării cu publicul, este cel mai mare. Totuşi, contemporaneitatea nu l-a asimilat în gradul cuvenit, ceea ce-i determină reacţii inerente:

Văzui lumina-n hău de inimi seci
Cu nici un duh de rodnică ispravă
Ori să se-mbie-n dragu-mi cu zăbavă
Şi pustiit mi-am scurs ani douăzeci.

Aprins de duşmani aprigi sau zevzeci
Ca ucizând sau mort să cresc în slavă
Mantaua-mi strâng, de sângele-mi jilavă
Şi pier în chin şi negură de veci.

Vedea-mă-voi un Crist bătut în cuie
Pe la răspântie-nălţat statuie
Şi când, reîntruchipat din piatră doar,

Cu dor nestins să mă mai-ntorc la vatră,
O mână mâna-mi rece strânge-o-ar
Şi sufletu-mi un suflet mai de piatră.

Dar asemenea înfăşare a sufletului în piatră, aidoma luceafărului eminescian, care rămâne în lumea lui „nemuritor şi rece", a fost întotdeauna şi la Dimitrie Cuclin reacţia spiritului său însetat de absolut, ori de câte ori a constatat prioritatea vieţii senzoriale asupra celei spirituale, sugerată de terţina altui sonet:

În mine floare nu duc nici o ură
Că viaţa stearpă drag şi miere-ţi fură:
Nu-mi umple 'ochii frumuseţea ta?

Dragostea este topită în retorta spiritului său cast, până rămâne dintr-însa flacăra ei pură:

https://biblioteca-digitala.ro

Ca vulturu-n văzduhuri împlântat
Luptând ca-n năzuirea-i nebunească
Pe-a cugetelor nalte s-o-ntrunească;
Şi ca voinicul binecuvântat

De ursitori, spre larguri avântat;
Ca Făt-Frumos zburând ca să-şi hrănească
Gândirile-n văpaia omenească;
Şi ca un stol de soare descântat

Şi eu te vreau în vajnica-mi orbire
Făcând ne-nvinsă armă din iubire
Iar din nădejdi şi din credinţă scut;

Dar tu zâmbeşti, de ceruri cucerită,
Căci te-aş răpi lor numai, renăscut
Pe-o cale patimei pe veci oprită.

Când reflectează la destinul marilor artişti şi savanţi – văzuţi ca veritabili eroi în luptă cu forţele potrivnice aspiraţiilor de ridicare a oamenilor pe o treaptă înaltă de spiritualitate –, sentimentul liric al poetului creşte în intensitate. De altfel, în concepţia lui Cuclin, sonetul este o dramă în miniatură, catrenele prezentând personajele într-un „cadru", iar terţinele drama propriu-zisă:

O, voi! eroi ai artei şi ai ştiinţei vaste,
Cu ce cumplite preţuri menirea v-o plătiţi!
Prin ce iad raiul lumii şi-n moarte-l pregătiţi,
Ei noi lumi cucerindu-i din cerurile caste!

Vă sfâşiaţi în lupte cu forţele nefaste
De nici un for despotic în bâlciu-i împletiţi.
Dar bucurii şi jertfe le duceţi neclintiţi
Spre-nvietoare ţeluri, pe nebuloase taste.

Tu te-ai pătruns de-acestea, smintitule Neron,
Când răscoleai Olimpul vâslind pe Acheron
Şi-n tine se-mplinise cel mai absurd miracol.

Nu te-au mişcat dezastrul, nici blesteme, din loc,
Nici morţi, nici crunte chinuri! – Zeu, Romei, dat-ai foc
Să scoli din moarte zeii c-un strălucit spectacol!

https://biblioteca-digitala.ro

Alteori, ni se înfăţişează autoironic, în ipostaza unui Don Quijote şi cu reacţii contradictorii, pe care i le interpretăm drept caracteristice naturilor excepţionale. Astfel apare într-un sonet ce conţine originale asociaţii lexicale şi semantice, de adevărat creator de limbă poetică românească şi care sugerează, în final, ideea unei previzibile integrări după moarte în circuitul substanţial şi esenţial:

Ce n-am fost oare-n viaţa mea?
Un negustor de aur şi gunoaie,
Un bate-câmpii-n vifor, vânt şi ploaie,
Când binecuvântând şi când vergea.

Am fost noroc şi, mai mult, piază rea.
De mine îngeri se-aţineau tot droaie
Când printre uriaşi iscam războaie.
Am fost şi gâde şi-mpărat şi stea.

Dar miez în faimă-mi stă deşertăciune;
Şi-mpintenind amurgii-mi timpurii,
Sosi vrăjmaşa-mi soartă şi murii.

Şi-azi astru nu mai sunt, nici mortăciune,
Nici trăznet, apă, împărat, nici foc,
Nici Dumnezeu, ci toate la un loc.

Imaginaţia poetului Cuclin este la fel de fecundă ca şi a compozitorului. O dovedesc creaţiile sale – fie epice, fie lirice – de mai mare întindere: balade, fabule, scrisori despre epigramă, un amplu poem şi o fulminantă satiră (datată 1931), utilizând, cu veritabilă artă, intuiţiile unor alegorii biblice ori de basm.

La vârsta unei prelungite senectuţi, Dimitrie Cuclin a oferit cititorilor veritabile izbutiri poetice. O originală viziune lirică întâlnim în sonetul *Ca baciul moldovean,* publicat de „România literară" la începutul deceniului şapte:

Ca baciul modovean Socrate moare
Şi-n râpi sare-Antigona, dar la fel;
Şi tigrul Polyeucte, mort ca un miel;
Postelnicul, smuls dintre sfinte-ogoare.

Când nori dinspre Ceahlău dau să coboare
Peste Rodope, peste-Olimpul chel,

https://biblioteca-digitala.ro

Topesc culmile Cretei de oţel,
Udă-ale-Atenei, Romei, pline-ogoare.

Făptura freamătă la glasul dac.
Învie morţii-nmărmuriţi şi tac.
Din Cosmos nu ţâşneşte nici un şuier.

Infernu-ntreg s-a dizolvat în hău.
Şi baciu-i mort. Da-n veci măestru-i fluier,
S-o revărsa prin lumi dinspre Ceahlău.

Este exprimată, în această poezie, pe de o parte, solidaritatea lui Cuclin cu spiritele care au acceptat moartea pentru izbânda unui înalt principiu moral, iar, pe de altă parte, credinţa – astăzi există şi dovezi istorice sau ale unor fenomene de cultură – că vatra carpato-dunăreană a fost şi rămâne zonă de iradiere spirituală. Sonetul este dovadă peremptorie a patriotismului autorului, sentiment fundamental al întregii lui opere.

Ar fi de adăugat aici şi impresionanta sa creaţie în versuri, *Poemul poemelor,* datat 8 octombrie 1975[8], poate cea mai mare poezie filosofică din literatura română, în sensul că transfigurează în arta cuvântului un sistem metafizic original.

★

Nu mai prejos decât opera muzicală, ştiinţifică, filosofică şi restul literaturii este teatrul său, deşi până azi nejucat încă pe scenă şi nici publicat, cu excepţia libretului operei *Agamemnon* şi a tragediei *Sofonisba,* tipărite în 1944, respectiv 1945.

Înălţimea neobişnuită a ideilor creează oarecare dificultăţi de receptare. Ce vină poartă, însă, autorul? Datoria construirii unei punţi între mase şi creatori aidoma lui revine iniţiaţilor marelui public. Întrucât sunt răspunzători, să zicem, Lessing, Byron, Goethe sau Blaga că operele lor în acest gen nu se bucură de o prezenţă aidoma celor ale altora pe scenele lumii?

În 1910, scrie libretul operei *Soria,* în cinci episoade.

Subiectul este de basm, firește, cu elementele dramatice inerente.

Eroii sunt mistuiţi de visul cuceririi Piscului de Aur – culme terestră imaginată ca un rezultat al răzvrătirii universului împotriva propriei materialităţi, iar împlinirea năzuinţelor drept simbol al ideii că cea mai mare

[8] Şi publicat în revista „Vieaţa nouă", serie nouă, Editura Grai şi Suflet – Cultura Naţională, anul I, nr. 8–9–10, 1992, p. 1–11.

https://biblioteca-digitala.ro

bucurie pământească este aceea a satisfacerii trebuinţelor spirituale şi sufleteşti – ideal ce nu poate fi realizat decât printr-un necesar şi inevitabil sacrificiu.

La 29 de ani, Dimitrie Cuclin scrie drama *Ereticul,* în trei acte şi în proză. Acţiunea ei este plasată într-o imaginară mănăstire şi are la bază conflictul dintre un călugăr – numit mai întâi simbolic Novicele, apoi Ereticul – şi ceilalţi „fraţi" ai săi întru Hristos. Fiind înzestrat în chip deosebit, ajunge întâi episcop, apoi mitropolit. În ultima-i funcţie monahală preconizează unele reforme ce lezau privilegiile celorlalţi episcopi. Însuşi sinodul îl acuză de „erezie", hotărându-i destituirea şi o pilduitoare sancţiune.

Cum se vede, subiectul este imaginat din lumea bisericii ortodoxe şi pune chestiunea antagonismului dintre adevăratul slujitor al idealului creştin şi farisei.

Lucru ştiut, opera de artă veritabilă se întemeiază pe ficţiune, iar semnificaţia ideilor ei este general-umană. Dimitrie Cuclin nici n-a creat altfel drama sa. De aceea, incompatibilitatea dintre Eretic şi cler poate fi explicată în sensul veşnicei neînţelegeri dintre spiritul reformator şi cel refractar înnoirilor, ori dintre genii şi lumea comună, în fine, poate să semnifice opoziţia pe care o întâmpină un spirit dezinteresat şi animat de un ideal superior din partea celor ce vor să trăiască o viaţă mai „pământească". Cum din analiza de până acum a operei lui am văzut care sunt ideile ce au preocupat pe autor, credem că drama *Ereticul* se pretează unor asemenea interpretări. Şi nu numai această operă, ci multe din creaţiile lui ce conţin elemente de filosofie creştină pot fi astfel înţelese, deşi, în regimul comunist au fost calificate, cu mentalitatea caracteristică, drept „mistice", împiedicându-se popularizarea lor în ţară şi în străinătate, deşi o meritau.

Încă un factor peremptoriu pledează în spiritul interpretării de mai sus: afară de personajul principal, de secretar şi Doamnă – două personaje secundare, ultimul reprezentând pe fosta ţiitoare a unui episcop, a cărei conştiinţă este trezită de Novice de la viaţa trupească, considerată de ea până atunci singura adevărată, la cea spirituală –, restul clerului alcătuieşte o galerie de ipochimene detestabile, veritabilă tagmă de oameni călăuziţi de meschine interese în viaţă şi robi ai patimilor de tot felul, acţionând, cu disimulată abilitate, împotriva Ereticului, sub masca făţarnică de slujitori ai religiei.

În fapt, piesa *Ereticul* este o zguduitoare dramă socială.

Libretul operei *Traian şi Dochia* (1921), un poem dramatic în trei acte, este în versuri. Subiectul tratează mitul etnogenezei româneşti: dacii, presimţind iminenţa învingerii lor de către romani, îşi afirmă totuşi nestrămutata credinţă în nemurire. Traian îi cucereşte şi-l pune în lanţuri pe Decebal, regele lor, dar, în scurt timp, o îndrăgeşte pe Dochia, fiica acestuia, şi o vrea de soţie. Deşi la rându-i îl iubeşte pe împărat, eroina îşi înfruntă

https://biblioteca-digitala.ro

dragostea, blestemându-l. Decebal îi cere Dochiei să accepte mâna lui Traian, dar nu-i poate învinge cerbicia şi, lăsându-i ultima lui dorinţă drept testament, ia otravă. Spre a ieşi din necruţătoarea dilemă în care se află, Dochia „găseşte" soluţia: ea consimte la unirea cu Traian, dar într-un mod bizar: numai în planul spiritului. Şi înainte de a bea ea însăşi otravă, îşi îndreaptă privirea spre zarea viitorului, unde se făureşte sinteza dintre forţa materială a romanilor şi idealitatea dacă. După concepţia lui Cuclin, fizionomia spirituală a poporului român ar proveni din amintita sinteză, cimentându-se în ea cele două elemente de către sentimentalitatea slavă.

Mişcările sufleteşti şi spirituale ale personajelor din operele sale dramatice au prioritate faţă de fenomenele exterioare. În această privinţă, el a considerat cea mai caracteristică piesă a sa drama *Duşmanul*, în trei acte, în proză, care, deşi inspirată din primul război mondial, nu aduce în scenă evenimente beligerante decât indirect.

Contrastul dintre lumea exterioară a spiritului şi cea a mentalităţii oamenilor obişnuiţi este constant în piesele sale de teatru. Îl întâlnim în drama *Înălţarea*, în trei acte, în proză (prelucrare a sinonimei în versuri franceze *Le cochmar des esprits*) şi în fantezia dramatică *Zefira*. Personajele pozitive devin simboluri, învederând statornica încredinţare a autorului că adevărata viaţă şi superioritate umană rezidă în spirit.

O impresionantă creaţie dramatică a sa este tragedia *Stroe Leordeanu*, în patru acte, în versuri, scrisă în colaborare cu Al. Bibescu. De fapt, acestuia îi aparţine documentaţia şi alcătuirea în proză a unei scene. Dimitrie Cuclin a construit subiectul, i-a dat o concepţie proprie şi forma artistică a versurilor. Inspirată din cronicarii munteni, piesa e urzită pe fondul luptei celor două partide politice din Ţara Românească – al Cantacuzinilor şi Bălenilor – din vremea domnitorului Grigore Ghica (1660–1664).

Bizuindu-se pe ironie, pe care o consideră o solidă lege a teatrului, autorul opune pe Stroie Leordeanu – din partida grecofililor, un fervent naţionalist – postelnicului Cantacuzino, reprezentantul naţionalilor, iubitor de ţară şi apărător al tradiţiilor ei, deşi era grec de origine.

Leordeanu poartă în suflet o ură neîmpăcată împotriva postelnicului, exacerbată din motive de ordin personal. Pricinuindu-i moartea, intenţionează apoi să-i distrugă întreaga familie. Planul său este dejucat de succesorul lui Grigore Ghica, căci, prinzându-l, acesta îl condamnă la moarte. Postelniceasa, însă, îl iartă, împotriva legii talionului, după ce îşi rosteşte una din cele mai teribile pledoarii de apărare, amintind de cele ale lui Ovidiu şi Despot-Vodă din dramele cu acelaşi nume de Vasile Alecsandri.

https://biblioteca-digitala.ro

Autorul izbuteşte să realizeze în piesă scene de cea mai înaltă artă teatrală, cum ar fi una de un dramatism sfâşietor, în care se pregăteşte atmosfera arestării postelnicului, culminând cu însăşi moartea lui.

Tragedia *Sofonisba*, într-un prolog şi trei acte, în versuri, este inspirată din *Al doilea război punic* de Titus Livius.

În prefaţă (am amintit că a fost tipărită în 1945), autorul pune câteva chestiuni de real interes referitor la specia literară căreia îi aparţine respectiva creaţie.

Însuşindu-şi punctul de vedere al lui Aristotel, care susţine că în tragedie nu sunt necesare moravurile, Dimitrie Cuclin adaugă că, aici, subiectul – pornind, firesc, de la o realitate determinată, căreia autorul îi este contemporan – trebuie să facă dovada unei incursiuni de mari proporţii în domeniul idealului. Astfel este construit personajul Sofonisba, având manifestările unei naturi umane superioare, asemănându-se cu Soria sau cu Dochia.

Fără a prezenta în totalitate şi amănunţit teatrul lui Dimitrie Cuclin, mai amintim libretul operei *Meleagridele* (1956), inspirat din mitologia traco-getă, al cărei erou, Meleagru, viteaz argonaut, primeşte moartea aidoma lui Agamemnon, din opera cu acelaşi nume.

Ideea pe care a clădit Dimitrie Cuclin această operă este – cum a rezultat din însăşi mărturisirea autorului – aceea că civilizaţia tracilor a fost asimilată de a vechii Elade, întemeindu-se astfel una superioară, ce s-a întins, prin intermediul romanilor, în Europa, apoi în toată lumea. Se deduce implicit că pământul nostru a fost leagănul acestei civilizaţii.

Oricât de bizară ar părea asemenea idee şi chiar de n-ar fi vreun temei ştiinţific pentru susţinerea ei, Dimitrie Cuclin are unul al său logic: puritatea, lumina şi sublima elevaţie a autenticului cântec popular românesc.

Călăuzind cititorul, fie şi ca un ghid modest, prin labirintul fără seamăn al vieţii şi operei lui Dimitrie Cuclin, este firesc să se întrebe ce a produs această rar întâlnită elaborare a spiritului uman, atât de divers manifestată, de uluitoare în dimensiune, de unitară şi adâncă în conţinut şi de originală în stil.

Natura a întrunit în spiritul său armonioasa sinteză între inteligenţă vie, neobişnuită memorie şi fecundă imaginaţie, puterea de a concepe şi talentul realizării aşezându-l în rândul celor mai mari genii ale umanităţii.

Toată viaţa şi-a refuzat feluritele bucurii omeneşti, dăruind-o unei uriaşe munci de artist, filosof şi savant, cu cea mai mare răbdare şi stăruinţă. Dezinteresarea şi demnitatea socratică îi înfrumuseţează deopotrivă portretul uman şi artistic.

Dimitrie Cuclin este o piatră de hotar în evoluţia gândirii muzicale a tuturor timpurilor. Opera lui – diamant artistic şi ştiinţific – marchează o autentică conştiinţă de sine pe care o dobândesc muzica, arta, spiritul uman.

https://biblioteca-digitala.ro

FOLCLOR ŞI ETNOGRAFIE ÎN DISCURSURILE DE RECEPŢIE ROSTITE LA ACADEMIA ROMÂNĂ

AL. DOBRE

Simion Florea Marian, *Chromatica poporului român.* Cu un răspuns de Bogdan Petriceicu Hasdeu. Şedinţa publică solemnă din 12 martie 1882*

Prefaţându-şi discursul de recepţie, rostit la Academia Română în 1941 despre *Ioan Bianu şi problemele bibliografiei române*[1], Dumitru Caracostea, distins istoric literar şi folclorist de seamă, făcea o observaţie care ni se pare demnă de atenţie: „Oamenii aleşi fiind exemplare unice, fiecare elogiu ne pune în faţa unei probleme deosebite. Deci nu pentru zădărnicia de a imita modele, ci pentru a înviora spiritul tradiţiei şi a ne da seama de necesitatea şi limitele înnoitoare, este util să amintim originea şi funcţiunea acestei forme literare"[2]. „Nu există – constata în continuare D. Caracostea – un studiu asupra discursului de recepţie văzut în istoria şi adâncit în esenţa lui. Urmărind cele mai vechi mărturii – continuăm să-l citâm pe Dumitru Caracostea –," rezultă că el are două izvoare: panegiricul antic şi panegiricul creştin. Cel dintâi preamărea mai ales pe un erou al faptei şi al gândirii, celălalt pe un erou al credinţei. O monografie asupra

* Conferinţă prezentată la Radio România în zilele de 2 şi 9 octombrie 1996, în cadrul emisiunii „Universalitatea Radio". Cf. „Panoramic Radio-Tv.", VII, nr. 40 (352), săptămâna 30 septembrie–6 octombrie 1996, p. 15 şi nr. 41 (353), săptămâna 7–13 octombrie 1996, p. 15.

Autorul mulţumeşte şi pe această cale d-lui Ioan Ion Diaconu, redactor al ediţiei de miercuri a Departamentului Literatură şi Artă, pentru iniţiativa şi interesul deosebit faţă de acest subiect, pentru generozitatea cu care ne-a pus la dispoziţie spaţiul afectat acestei prestigioase şi audiate emisiuni.

[1] Dumitru Caracostea, *Ion Bianu şi problemele bibliografiei române.* Discurs de recepţie rostit la Academia Română în şedinţa publică solemnă din 23 mai 1941. Cu un răspuns de Theodor Capidan, în D. Caracostea, *Studii critice.* Ediţie îngrijită, prefaţă, tabel cronologic şi bibliografie de Ovidiu Bîrlea. Bucureşti, Editura Albatros, 1982, p. 111–171.

[2] *Ibidem,* p. 111.

https://biblioteca-digitala.ro

discursurilor de recepție ar oferi prețioase contribuții nu numai la tehnica individualizării portretistice, dar și la determinarea tipurilor de personalitate, problemă atât de actuală în psihologie și istoria literară. Simțim tot mai mult nevoie de lămuirea caracterologică a principalelor atitudini umane, văzute în esența lor, mai presus de școli literare și de structuri sociale"[3]. În sfârșit, același istoric literar și folclorist observa că „Datorită naturii lor, elogiile academice oferă material pentru o tipologie a principalelor valori spirituale"[4].

Considerațiile și cerințele lui Dumitru Caracostea sunt perfect justificate. Justificate pentru că fiecare discurs de recepție în parte sau toate la un loc au reprezentat – și continuă să reprezinte – momente unice, de elevată trăire spirituală și de o însemnătate cultural-științifică ce nu se poate îndeajuns evalua. Din momentul rostirii lor și până astăzi majoritatea discursurilor de recepție s-au constituit în adevărate lucrări de referință prin gradul lor de generalizare, prin profunzimea ideilor expuse. Multe dintre ele au marcat decisiv și definitiv istoria diferitelor discipine științifice, determinând acele rupturi de nivel necesare și obligatorii în evoluția oricărei științe. Așa sunt, de pildă, celebrele discursuri de recepție rostite la Academia Română de doctorul Anastasie Fătu *Despre încercările făcute pentru dezvoltarea științelor naturale în România* (1872), de Alexandru D. Xenopol despre *Mihail Kogălniceanu* (1895), de Ion Bogdan despre *Istoriografia română și problemele ei actuale* (1905), de doctorul Gheorghe Marinescu despre *Progresele și tendințele medicinii moderne* (1906), de Dimitrie Onciul despre *Epocele istoriei române și împărțirea ei* (1906), de Nicolae Iorga despre *Două concepții istorice* (1911), de Ovid Densusianu despre *Barbu Delavrancea* (1919), de Sextil Pușcariu despre *Locul limbii române între limbile romanice* (1920), de Octavian Goga despre *Coșbuc* (1923), de Dimitrie Gusti despre *Ființa și menirea Academiilor* (1923), de Emil Racoviță despre *Speologie* (1926) și lista ar putea continua încă cu subiecte tot atât de interesante.

Deși, așa cum spuneam, perfect justificat, proiectul lui Caracostea privind realizarea unei monografii asupra discursurilor de recepție nu a fost pus în lucru nici până în zilele noastre.

Publicarea, în 1980, de către profesorii universitari Octav Păun și Antoaneta Tănăsescu a unei antologii a celor mai interesante discursuri de

[3] *Ibidem.*

[4] *Ibidem*, p. 112.

https://biblioteca-digitala.ro

recepție [5], ca și studiile ocazionale consacrate unora dintre acestea [6] sau încercarea de sinteză a domnului academician Alexandru Zub asupra influenței pe care au exercitat-o unele discursuri de recepție în dezvoltarea istoriografiei românești [7], sunt contribuții importante, pot constitui repere sau chiar capitole ale acestui studiu monografic. Dar suntem încă departe de mult dorita și necesara monografie.

Desigur, în cele ce urmează, nici intervențiile noastre nu sunt și nu se doresc un studiu monografic atotcuprinzător asupra acestui subiect pe cât de interesant, pe atât de incitant. Dar, profitând de generozitatea și superioara înțelegere a realizatorilor emisiunii *Universitatea radio*, vom încerca să remarcăm substanța cultural-științifică a câtorva dintre discursurile de recepție rostite la Academia Română, consacrate, în întregime sau doar parțial, folclorului și etnografiei românești. Așa sunt, de pildă, discursurile de recepție rostite la 12 martie 1882 de Simion Florea Marian despre *Chromatica poporului român;* de Dimitrie C. Ollănescu, la 25 martie 1894, despre *Vasile Alecsandri;* de Duiliu Zamfirescu, la 16/29 mai 1909, despre *Poporanismul în literatură;* de Barbu Delavrancea, la 22 mai/4 iunie 1913, care și-a intitulat discursul *Din estetica poeziei populare;* de Simion Mehedinți, la 6 iunie 1920, despre *Caracterizarea etnografică a unui popor prin munca și uneltele sale;* de Mihail Sadoveanu, la 9 iunie 1923, despre *Poezia populară;* de George Enescu, la 22 mai 1933, care a vorbit *Despre Iacob Negruzzi și despre intrarea muzicei la români;* de Lucian Blaga, la 5 iunie 1937, care a făcut *Elogiul satului românesc;* de Liviu Rebreanu care, la 29 mai 1940, a adus o bine meritată *Laudă țăranului român* și, în sfârșit, de Dumitru Caracostea al cărui discurs, rostit la 23 mai 1941, a fost consacrat în întregime unui subiect: *Balada poporană română*, deși ulterior, când și-a pregătit textul în vederea publicării, l-a intitulat *Ion Bianu și problemele bibliografiei române.*

[5] *Discursuri de recepție la Academia română.* Ediție îngrijită de Octav Păun și Antoaneta Tănăsescu. Prefață de Octav Păun. Documentar de Antoaneta Tănăsescu. București, Editura Albatros, 1980.

[6] Nicolae Constantinescu, *Folclorul în discursurile de recepție la Academie*, în „Analele Universității București. Limba și literatura română", XIX (1970), nr. 1, p. 149–157; Alexandru Dobre, *George Enescu la Academia Română*, în *Memoriile Secției de Științe Filologice, Literatură și Arte*, seria IV, tom. IV (1982–1983), București, Editura Academiei, 1984, p. 139–149; Dorina N. Rusu, *125 de ani de la rostirea celui dintâi discurs de recepție la Academia Română*, în „Academica. Revista de știință, cultură și artă", V (noiembrie 1994), nr. 1 (49), p. 10.

[7] Al. Zub, *De la istoria critică la criticism.* Istoriografia română la finele secolului XIX și începutul secolului XX. București, Editura Academiei, 1985.

https://biblioteca-digitala.ro

Şi încă o precizare prealabilă. Ce sunt discursurile de recepţie, în ce împrejurări se rosteau ele la Academia Română şi de către cine anume?

Pe scurt, foarte pe scurt, lucrurile se prezintă astfel. În momentul în care era ales membru actual, activ sau titular, cum i se spune astăzi, proaspătul academician primea din partea cancelariei Academiei o înştiinţare oficială în care i se aducea la cunoştinţă decizia adunării generale a Academiei. Înştiinţarea cuprindea şi un pasaj special în care se solicita comunicarea titlului discursului de recepţie şi data la care urma să fie prezentat, termenul stabilit de statute fiind de un an de la data alegerii.

În momentul în care discursul era gata alcătuit, autorul îl trimitea Academiei, aceasta având obligaţia de a stabili pe cel ce va răspunde noului ales. Prezentarea discursurilor de recepţie şi primirea răspunsurilor avea loc în cadrul unor şedinţe publice solemne, organizate cu un protocol special, cu un fast deosebit.

Aşadar, discursurile de recepţie sunt constituite din două unităţi-secvenţe deosebite, dar dependente între ele: discursul de recepţie propriu-zis, rostit de noul academician, şi răspunsul la discurs, rostit de un membru mai vechi al Academiei, în care acesta aducea un elogiu noului coleg, relevându-i meritele, subliniind anumite pasaje sau idei din discurs. Îşi încheia întotdeauna răspunsul cu o formulă devenită stereotipă: „Fii bine venit în mijlocul nostru, domnule coleg!" Din varii motive, pe care nu este locul să le discutăm acum, nu toţi membrii titulari ai Academiei Române şi-au îndeplinit această obligaţiune statutară. Mai bine de 2/3 de fapt nu s-au conformat acestei tradiţii.

Potrivit structurii şi conţinutului tematic, discursurile de recepţie pot fi împărţite în trei clase principale, şi anume:

1. Discursurile de recepţie consacrate în întregime unei personalităţi din trecutul istoric sau cultural-ştiinţific al poporului român. Cel mai adesea aceste evocări se refereau la opera şi personalitatea înaintaşului în fotoliul academic, acum ocupat de noul ales;

2. Discursurile de recepţie cu caracter combinat, în care, într-o primă secvenţă era evocată personalitatea înaintaşului, iar partea a doua, şi cea mai extinsă şi substanţială, avea ca obiect o problemă ştiinţifică cu caracter general-sintetic din domeniul de cercetare al noului ales.

3. Discursurile de recepţie consacrate în întregime tratării unui aspect, a unei probleme speciale de interes ştiinţific, în care autorul are contribuţii originale, de mare noutate şi în care sintetizează rodul cercetărilor şi meditaţiilor sale în domeniul dat.

https://biblioteca-digitala.ro

Tratând despre Chromatica poporului român[8], discursul lui Simion Florea Marian, rostit, aşa cum menţionam deja, la 12 martie 1882, se încadrează în această ultimă categorie, aceea a subiectelor cu caracter general-sintetic.

Simion Florea Marian a fost ales membru activ al Academiei Române, în Secţiunea Istorică, la data de 26 martie 1881[9]. Avea numai 34 de ani, fiind născut la 1 septembrie 1847 în Ilişeşti – Suceava. Această alegere ar putea fi considerată, acum, oarecum neobişnuită, dar, pe atunci, era bine motivată. Marian debutase în publicistica românească foarte tânăr: în acelaşi an, 1866, cu Eminescu şi, coincidenţă deloc întâmplătoare, tot în coloanele unei publicaţii din Transilvania. De acum încolo Marian este prezenţa cea mai des semnalată în coloanele aproape a tuturora dintre publicaţiile vremii. Şi mai este încă ceva. La alegerea lui Marian la Academia Română a mai funcţionat, pe lângă cel ştiinţific-cultural, şi un alt criteriu: Marian a fost ales membru al Academiei Române ca reprezentant al Bucovinei, aflată atunci sub sceptrul imperiului austriac. Or, după cum bine se ştie, încă de la înfiinţarea sa, la 1 aprilie 1866, *Regulamentul pentru formarea Societăţii Literare Române*, a Academiei deci, consfinţea în articolul 4 că: „Societatea se compune acum, pentru întâia oară, din următorii membri: a) Din trei membri din România de peste Milcov; b) Din patru membri din România de dincoace de Milcov; c) Din trei membri din Transilvania; d) Din doi membri din Banat; e) Din doi membri din Bucovina; f) Din trei membri din Basarabia; g) Din doi membri din Macedonia“[10].

[8] S. Fl. Marian, *Chromatica poporului românu.* Discursu de recepţiune rostitu în şedinţa Academiei Române de la 12 martiu 1882 de..., membru al Academiei Române. Extrasu din Analele Academiei Române, seria II, tom. V, secţ. II: Memorii şi notiţii. Tipografia Academiei Române (Laboratorii Români), 1882, p. 107–159.

Răspunsul lui B.P. Hasdeu nu a fost ataşat extrasului, el aflându-se publicat numai în volumul citat de *Memorii şi notiţe*, p. 161–163.

[9] Pentru alegerea şi activitatea lui Simion Florea Marian la Academia Română vezi: Alexandru Dobre, *Simion Florea Marian la Academia Română*, în *Memoriile Secţiei de Ştiinţe Istorice*, seria IV, tom.II (1977), Bucureşti, Editura Academiei, 1979, p. 145–159; idem, *Simion Florea Marian şi concursurile pentru premiile Academiei Române*, în „Revista de etnografie şi folclor“, 24 (1979), nr. 2, p. 235–250; idem, *Simion Florea Marian – activitatea în „comisiunile“ premiilor Academiei*, în *Memoriile Secţiei de Ştiinţe Filologice, Literatură şi Arte*, seria IV, tom. II (1979–1980), Bucureşti, Editura Academiei, 1981, p. 223–241; idem, *George Barițiu, Simion Florea Marian şi „Botanica poporană română“, în „Studii şi comunicări“. Asociaţia Folcloriştilor şi Etnografilor*, Sibiu, 1990, p. 137–150.

[10] *Analele Societăţii Academice Române*, I, (1867–1869), p. 4.

https://biblioteca-digitala.ro

Întemeietorii Academiei doreau, în felul acesta, să sublinieze unitatea spirituală a românilor de pretutindeni, dinlăuntrul sau din afara granițelor statului român de atunci. Principiul a funcționat până în 1948 și a fost reactualizat, dar numai pe jumătate, după 1990. Alegerea lui Marian se încadra deci și în această linie, aproape statornică, de conduită a Academiei Române, ca reprezentantă, inclusiv prin locul de origine al membrilor și, ca instituție fundamentală, deci, a tuturor românilor, de aici și denumirea de Academia Română și nu a României, cum i s-a zis între 1948 și 1990.

În aceeași ședință cu Simion Florea Marian a fost ales, după unele peripeții, și Iacob Negruzzi, directorul „Convorbirilor literare" de la Iași, dar la Secțiunea Literară. Cu numai două zile în urmă, adică la 24 martie 1881, fusese ales membru al Academiei bănățeanul Atanasie Marian Marienescu, folclorist și etnograf de renume în epocă.

Alegerea lui Atanasie Marian Marienescu și a lui Simion Florea Marian fusese precedată de lungi dezbateri în Secțiunea Istorică, întinse pe parcursul a nu mai puțin de două ședințe. Cei doi candidați au fost aleși pe posturile rămase vacante prin decesul a doi dintre fondatorii Academiei Române: Andrei Mocioni și Iosif Hodoș.

Alegerea lui Marian și Marienescu este salutată cu entuziasmul specific epocii de membrii înaltului for academic. „Domnii Marian și Marienescu – specifică un document al vremii – vin în mijlocul nostru la sunetul dulce și mângâios al cântecului popular, al acelui cântec care l-a înzecit brațul dorobanțului la Plevna și la Rahova, al acelui cântec care, dezmierdat de pana lui Alecsandri, n-a întârziat să răsune în mai toate limbile culte ale Europei"[11].

În același sens glăsuia și înștiințarea oficială semnată de Ion Ghica, președintele Academiei, și de Alexandru Odobescu, secretarul general de atunci al forului academic. Lui Marian i se aducea la cunoștință că a fost ales membru al Academiei „...după propunerea Secțiunii Istorice, apreciind înaltele Domniei voastre calități și activitatea ce pururea ați arătat pentru dezvoltarea culturii între români".

Marian însuși, modest profesor de religie la Suceava, este impresionat de votul înaltului for academic, fapt demonstrat și de expedierea a două depeșe prin care mulțumește „pentru onoarea de a fi ales membru al Academiei Române". În același context, dar și într-o scrisoare particulară adresată lui Bogdan Petriceicu Hasdeu, își anunță titlul discursului de recepție, al cărui text îl depune cu o grabă lăudabilă. Evenimentul – depu-

[11] V.A. Urechia, *Raport asupra lucrărilor Academiei în sesiunea anuală 1880–1881*, în „Analele Academiei Române", II, III (1880–1881), p. 235.

https://biblioteca-digitala.ro

nerea la cancelaria Academiei a textului discursului de recepţie –, este comunicat de Grigorie Ştefănescu, secretarul Secţiunii Ştiinţifice, în şedinţa din 29 ianuarie 1882. Se hotărăşte ca răspunsul să fie dat de Bogdan Petriceicu Hasdeu, iar în comisia ce avea să vadă textul discursului, să-l omologheze în vederea prezentării sau să-i propună eventuale revizuiri, sunt aleşi Titu Maiorescu, Petru S. Aurelian şi Nicolae Ionescu, fiecare reprezentând una dintre cele trei secţiuni tradiţionale ale Academiei: literară, ştiinţifică şi istorică. Textul discursului de recepţie al lui Simion Florea Marian este foarte bine primit, Vasile Alexandrescu-Urechia, de pildă, remarcând că materia tratată este „cu totul nouă şi plină de interes". Aprecieri elogioase făcea şi Bogdan Petriceicu Hasdeu care, în textul răspunsului oficial, sublinia că discursul de recepţie al lui Simion Florea Marian arată locul însemnat ce noul membru are în sânul Academiei Române, ca „singurul etnograf român", „un etnograf, etnograf în adevăratul sens al cuvântului".

În subsidiar – aşa cum am mai amintit – discursul de recepţie al lui Marian mai prezintă interes şi din alte puncte de vedere. În primul rând el dă prilejul lui Hasdeu să introducă pentru prima dată în terminologia ştiinţifică românească noţiunile de etnograf şi etnografie, delimitând şi sfera de cuprindere a domeniului care, potrivit viziunii lui Hasdeu, înseamnă „studiul vieţii intime, morale şi materiale, a fiecărui popor în parte şi a diferitelor popoare în comparaţiune unele cu altele", care reprezintă, în aceeaşi concepţie hasdeiană, „o nestimată fântână de informaţiune şi de inspiraţiune, o fântână la care se adapă nu numai istoricul, când îşi dă seama de ce a fost şi de ce poate fi o naţiune, sau omul de stat, când vrea să aşeze pe o temelie trainică legislaţiunea unei ţări; nu numai poetul sau artistul, când ambiţionează a fi prisma, a fi inima unui popor întreg; dar trebuie să se adape – mi-ai spus-o tu chiar astăzi – trebuie să se adape până şi spiritele cele curat industriale"[12]. Gestul lui Hasdeu, elegant şi fără rezerve, va netezi drumul lui Marian în Academie, deschizându-i larg porţile, dar, în acelaşi timp, îi va preciza şi îndruma calea cercetărilor şi orientărilor viitoare: etnografia. Urmând cu încredere şi perseverenţă îndemnurilor lui Hasdeu, sprijinit fiind necondiţionat de doi dintre pilonii Academiei din acea vreme – Ioan Bianu şi Dimitrie A. Sturdza –, Marian va da culturii naţionale lucrări monumentale despre sărbători, legende, cântecul popular, nuntă, naştere şi înmormântare. Această operă şi activitate ieşite din comun îl îndreptăţeau pe Nicolae Iorga să facă acea observaţie remarcabilă, atât de des citată, prilejuită de trecerea lui Marian în nefiinţă, la 11 aprilie 1907.

[12] *Răspunsul d-lui B.P. Hasdeu la discursul de recepţiune al părintelui S. Fl. Marian,* loc. cit.

https://biblioteca-digitala.ro

„A murit părintele Marian, blajinul membru al Academiei, care stătea aşa de smerit între colegii săi din România, politicieni mari, profesori mari, bogătaşi mari, la sesiunea generală din martie şi care făcea, în ţara noastră, de respect pentru situaţiile înalte, bogăţiile triumfătoare, o aşa de ciudată impresie prin haina sa de preot ca oricare altul, fără, măcar, tăietura de reverendă şi şireturile roşii sau vinete, căptuşelile bătătoare la ochi ale veşmântului clericilor de dincolo, cari fac parte din învăţata adunare. În fiecare an venea de la Suceava, se înfiinţa la începutul sesiunii, îşi vizita prietenii bucovineni, pe Dimitrie Onciul, pe Vasile Grigore Pop de la Consiliul permanent, care întreba pe toată lumea cu nu ştiu câte zile înainte dacă a venit «popa Marian, Marian popa», asculta cu nesfârşită răbdare toate cuvântările, şi cele bune şi cele rele, şi cele ce se auzeau, şi cele ce nu se auzeau, nu dormea ca atâţia membri din ţară, privea cu neturburată seninătate cele mai groase certe din comisiile de premii, vota cu puterea, şi pleca mulţumit acasă, fără mândrie, dar fără dezgust“ [13].

Cu spiritu-i atât de pătrunzător, Nicolae Iorga făcea, de asemenea, această apreciere asupra operei lui Simion Florea Marian, valabilă, în toate componentele sale, până în zilele noastre: „Astăzi – spunea Iorga în 1907 – nu se poate încerca pătrunderea ştiinţifică în sufletul acestui neam fără întrebuinţarea integrală a trebuincioaselor cărţi pe care le-a pregătit, poate fără a-şi da seama pe deplin de toată însemnătatea lor, harnicul şi modestul cleric“ [14] ortodox de la Suceava.

Între aceste lucrări „trebuincioase“, cum le considera pe bună dreptate Nicolae Iorga, se numără şi *Chromatica poporului român*, prezentată iniţial ca discurs de recepţie la Academia Română, la 12 martie 1882, cu un răspuns dat de nimeni altul decât de marele Bogdan Petriceicu Hasdeu, ceea ce spune mult, foarte mult.

Chromatica este una dintre lucrările lui Simion Florea Marian cel mai puţin cunoscute astăzi. Publicată în secţiunea a II-a, de „Memorii şi notiţe“, a Analelor Academiei Române – şi în extras –, a rămas izolată între coperţile acestei publicaţii, de mare prestigiu ştiinţific, dar cu o circulaţie extrem de restrânsă şi specializată. Intervenţia noastră are, de aceea, şi menirea de a atrage atenţia unui cerc cât mai larg de preţuitori ai culturii tradiţionale româneşti – inclusiv a specialiştilor – asupra acestei atât de valoroase şi, în condiţiile actuale, irepetabile cercetări asupra unora dintre practicile şi tehnicile utilizate de femeile de la ţară pentru colorarea diferi-

[13] Nicolae Iorga, *Un cercetător al vieţii poporului românesc: S. Fl. Marian*, în *Oameni care au fost*. I, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967, p. 167–168.

[14] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro

telor materii prime – lână, cânepă, in, bumbac – folosite la diferite țesături sau chiar pentru colorarea ouălor.

Marian și-a construit discursul de recepție pe trei paliere,vizând tot atâtea scopuri. Primul era cel științific propriu-zis: prezentarea până în detaliu a materiei prime și a tehnicii coloritului în gospodăria țărănească tradițională, cu expunerea tuturor plantelor utilizate, cu timpul cel mai favorabil și modul lor de culegere, de uscare și preparare, cu diferitele combinații folosite pentru obținerea culorii sau nuanței dorite, cu durata de fierbere a fiecărei combinații în parte, cu uscarea sculului de lână, in, cânepă sau bumbac, ferite de vânt și la umbră etc. Este o prezentare de natură tehnică și aparent tehnicistă, dar de o precizie și o rigoare deosebite, care consolidează caracterul descriptiv al etnografiei în știința românească. Este, pentru cititorul specializat, o descriere extrem de utilă și interesantă, cu detalii și operațiuni tehnice remarcabile prin precizie. Un material cu valoare științifică de excepție și, de fapt, în aceasta constă principalul merit al lui Simion Florea Marian și al lucrării lui.

„Sunt mulți inși – atrage Marian atenția –, cari, călătorind prin satele locuite de români și intrând prin unele case ale acestora, au rămas pătrunși de admirare când au văzut cât de frumos și de curat sunt acestea diriticate și împodobite cu diferite scoarțe, scorțare și multe alte veștminte prețioase, toate lucrate de înseși mâinile româncelor noastre. Dară și mai mare li-a fost admirarea când, într-o zi de sărbătoare, au trecut pe lângă o horă sau altă petrecere și au văzut cât de frumos și de cu gust sunt îmbrăcate fetele și nevestele cele tinere. Însă nimeni până acuma, cât îmi este mie cunoscut, nu s-a interesat ca să descrie mai de aproape și mai cu de-amăruntul portul românesc: cum lucrează româncele sătene fiecare veștmânt îndeosebi? cari sunt instrumentele ce le întrebuințează ele la facerea cutărui lucru? și cum se numește fiecare părticică din cari sunt compuse aceste instrumente?“ [15]. „Tot ce s-a scris până acuma în privința aceasta – aprecia Marian – sunt numai niște notițe foarte scurte și superficiale, cari adeseori nu numai pentru oamenii de specialitate, ci chiar și pentru celălalt public cetitor n-au nici un interes“ [16]. Și Marian și-a dat toată silința – și a reușit – nu numai să suscite interesul specialiștilor și al publicului larg, dar să și răspundă întrebărilor atât de numeroase și de importante în legătură cu industria casnică tradițională a românilor.

Valoarea documentar-științifică a descrierilor lui Marian sporește în momentul în care, într-o notă de subsol, adaugă unele credințe, superstiții și

15 S. Fl. Marian, *Chromatica poporului român*, p. 108.

16 *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro

practici magice legate de vopsitul şi vopselele utilizate în tehnica coloritului. „Înflorire" şi „flori" numeşte el, folosind noţiunile arhaice populare, vopsitul şi vopselele.

„Romăncele din unele părţi ale Bucovinei – notează Marian – spun şi cred că *apa tare* ar fi spurcată, pentru că ea se cumpără de la oraşe şi se întrebuinţează la «boit» şi «boeală», nu e *aşa de bună şi de primită de Dumnezeu* cum sunt *florile,* cari le fac ele singure din diferite flori şi alte plante, după cum au apucat din moşi-strămoşi, şi mai cu seamă de aceea pentru că *boeala* se face cu totul din alte materii, şi nu de *creştini* cu frica lui Dumnezeu, ci de alţi oameni" [17]. Iată un mod de a gândi care ar putea servi cum nu se poate mai bine într-o discuţie având ca subiect istoria mentalităţilor.

Tratatul despre cromatica populară alcătuit de Simion Florea Marian, căci despre un adevărat tratat este vorba, menţionează unele credinţe şi practici magice care, prin conţinutul lor relevant, încă nepus în valoare, ne duc cu gândul departe, foarte departe în urmă. Să reproducem o secvenţă – chiar dacă este ceva mai lungă – a precizărilor de natură etnografică făcute de părintele Marian: *„Florile* în genere sunt foarte greu de înflorit. Multă muncă trebuie unei femei până ce le ghiceşte bine. Această împrejurare a dat naştere la mai multe datine şi credinţe care sunt foarte răspândite printre romăncele ce se ocupă mai ales cu coloratul. Aşa se zice că, atunci când e un mort în sat, nu e nicidecum bine de înflorit florile, ci e cu mult mai bine să se lase până ce se înmormântează mortul" [18]. „Dar nu numai despre un mort care se află în sat, ci în genere despre orişcare om, care mai de mult a murit. încă nu e bine de vorbit, căci şi atunci – atenţie la adâncimea magică a acestei credinţe [n.n., A. D.] – *florile mor*" [19].

Nu este locul şi spaţiul nu ne permite, dar, în mod sigur, această asociere, această „însufleţire" a florilor-vopsele vădeşte o mentalitate mai mult decât arhaică şi pusă, de pildă, alături cu statuetele de lut colorate din epoca neolitică, ar putea dezlega multe dintre enigmele ce încă mai stăruie în cunoaşterea antropologică.

Să mai dăm un exemplu: „... spun şi cred romăncele cum că florile sunt aşa de gingaşe, că se deoache foarte degrabă. Drept aceea îndătinează ele a înflori mai mult după ce înserează, când sunt sigure că nimeni nu va veni la dânsele ca să le conturbe şi să le *deoache* florile. Iar dacă le înfloresc ziua, atunci le înfloresc undeva într-un loc ascuns, unde ştiu că nu le va mai căuta

[17] *Ibidem,* p. 114.

[18] *Ibidem,* p. 133–134.

[19] *Ibidem,* p. 134.

https://biblioteca-digitala.ro

și afla nimeni, și tot ascunse de ochii cei răi și deochitori țin ele și florile, după ce le-au înflorit"[20].

Iată deci că discursul de recepție al lui Marian, pe lângă valoarea remarcabilă descriptiv etnografică, pe care neîndoielnic o are, își adaugă un procent însemnat de interes științific prin aceste consemnări, aproape rarisime în folcloristica și etnografia românească.

Cel de al doilea palier al edificiului științific ridicat de Marian prin discursul său de recepție este de ordin lingvistic-lexicografic. Angrenat în colectivul de colaboratori chemați să lucreze pentru alcătuirea marelui dicționar academic al limbii române, Marian și lucrările sale sunt principalele surse documentare pentru termeni și noțiuni din viața de zi cu zi a sătenilor, din obiceiuri, credințe, ocupații, literatură populară. *Chromatica* avea și această menire. „E deci timpul suprem – se integra Marian la unison cu cercetătorii epocii sale – să ne interesăm cât mai degrabă și cât se poate de mult și de *industria română*, s-o scoatem din întunericul în care zace, s-o cultivăm și s-o perfecționăm și pe aceasta din răsputeri, pân ce nu e prea târziu, până ce industria străină nu ne-o îneacă cu totul, și prin urmare până ce nu ajungem în trista stare de a o pierde nu numai pe dânsa, ci încă și-o mulțime de cuvinte și termeni tehnici curat românești, cari nu se află adunați și publicați nici într-un dicționar sau vocabular din câte le avem"[21]. Și poate și mai categoric și mai direct: „O națiune care dorește să aibă o limbă bogată și omogenă ar trebui mai înainte de toate să adune și să scoată la lumină întreaga sa literatură poporală, și numai după ce va fi explorat-o și studiat-o pre aceasta din toate punctele de privire și se va fi încredințat că cuvintele ce-i sunt de neapărată lipsă nu se află în sânul poporului, să le împrumute de pe la alte națiuni, a căror limbă e mai avută în cuvinte și în termeni tehnici. Așa au făcut de mult francezii, germanii și italienii. Așa fac și alte națiuni mai mici din jurul nostru. Și tot așa am trebui să facem și noi, dacă voim să avem o limbă adevărat românească, căci izvorul cel mai bun spre înavuțirea unei limbi este în tot cazul literatura poporală"[22].

Al treilea nivel de tratare a subiectului este unul de factură economică, menit să îndemne la reînvierea industriei casnice românești, ale cărei produse cedau încă de la acea vreme tot mai mult locul confecțiilor industriale. În sfârșit, Marian acordă atenția cuvenită palierului instructiv-educativ, aducând laude hărniciei și priceperii femeii de la țară, atât de

[20] *Ibidem.*

[21] *Ibidem*, p. 109.

[22] *Ibidem*, p. 107.

https://biblioteca-digitala.ro

meşteră în îndeletnicirile sale, dotată cu un simţ notabil al culorii şi armoniei combinării lor. Din acest punct de vedere, pledoaria lui Marian este temeinic argumentată, caldă, patetică chiar.

Prin toate aceste însuşiri, lucrarea lui Marian rămâne de referinţă în literatura de specialitate, trecerea timpului sporindu-i neînchipuit interesul ştiinţific şi valoarea documentară.

Ecoul în epocă a fost, după cum am văzut, remarcabil. Aprecierile lui V.A. Urechia şi ale lui Hasdeu le-am citat deja. Să adăugăm pe cele de la 1897 ale doctorului Constantin Istrati, viitorul preşedinte al Academiei Române, care, lansând un apel pentru alcătuirea unei monografii asupra cromaticii populare, vorbea despre, citäm, „admirabila lucrare a alesului membru al Academiei Române, părintele S. Fl. Marian" [23]. Subiectul abordat de Marian este, aşadar, reluat şi lărgit, atât de doctorul Constantin Istrati în cadrul Societăţii de Ştiinţe, cât şi de Tudor Pamfile şi Mihail Lupescu, care, împreună, tipăresc, în 1914, în colecţia academică „Din vieaţa poporului român", studiul monografic cu acelaşi titlu: *Cromatica poporului român.*

Ne punem întrebarea – şi este firesc să ne-o punem – ce reprezintă astăzi, pentru ştiinţa şi cultura românească, discursul de recepţie al lui Marian. Calităţile acestei lucrări de excepţie ne ajută să dăm un răspuns pe cât de sintetic, pe atât de convingător, după părerea noastră. Lucrarea lui Marian constituie un moment de referinţă în istoria folcloristicii şi a etnografiei româneşti prin faptul că este prima lucrare monografică şi riguros ştiinţifică de acest fel, prin aceea că instituie o metodologie specifică etnografiei descriptive, ce va fi consacrată ulterior, prin faptul că are marele merit de a fi „cap de serie" al unui şir de studii şi monografii ce au fost alcătuite în deceniile următoare după *exemplul* şi ***modelul*** S. Fl. Marian.

Astăzi, lucrarea lui Marian poate avea şi un interes practic pentru industria artizanală autohtonă care, în coloritul natural al produselor de port popular sau de ţesături şi covoare, poate prelua reţete de acum un secol, care să-i asigure succesul dorit.

Dar, dincolo de toate acestea, discursul de recepţie al lui Simion Florea Marian are o valoare documentar-ştiinţifică, emoţională şi educativ-formativă de excepţie. În mod necesar, în acest domeniu, toate studiile şi cercetările noastre, inclusiv ale acelora care doresc să cunoască în intimitatea sa viaţa ţăranului român de acum mai bine de un secol, trebuie să pornească de la „trebuincioasa" lucrare a lui Simion Florea Marian. „Ca să te rezum în două cuvinte – îşi încheia Hasdeu cuvântul de răspuns – poporul român,

[23] Apud. Tudor Pamfile şi Mihail Lupescu, *Cromatica poporului român.* Cu 46 figuri în text. Col. „Din vieaţa poporului român. Culegeri şi studii". XXIV. Bucureşti, 1914, p. 4.

https://biblioteca-digitala.ro

mândrul ţăran şi duioasa ţărancă, graţie ţie, vor ajunge a ne fi cunoscuţi pe deplin în toate ale lor, şi merită de a fi cunoscuţi [...]. Încă o dată, fii bine venit între noi, tu, care ne introduci în mintea şi-n inima acestui superb popor!"[24]. În intervenţia noastră am făcut un prim pas în opera de recuperare a contribuţiei lui Simion Fl. Marian. După cum am dori ca, tot această prelegere, găzduită cu atâta generozitate de postul naţional de radio, să prefaţeze şi manifestările ştiinţifice ce vor fi organizate în anul 1997 cu prilejul împlinirii a 90 de ani de la moartea şi a 150 de ani de la naşterea celui dintâi clasic al etnografiei româneşti: părintele academician Simion Florea Marian.

Duiliu Zamfirescu, *Poporanismul în literatură.* Cu un răspuns de Titu Maiorescu. Şedinţa solemnă din 16 mai 1909

Pentru folcloristica românească anul 1909 este un an de hotar. Prin lecţia de deschidere a cursului său la Facultatea de Litere a Universităţii din Bucureşti, Ovid Densusianu formulează, la 9 noiembrie 1909, principiile ce vor sta la baza folcloristicii româneşti moderne.

Folclorul. Cum trebuie înţeles, conferinţa universitară a lui Ovid Densusianu[1], va fi programul unei şcoli ştiinţifice de mare răsunet, ale cărei ecouri se vor resimţi până în zilele noastre. Dar, ceea ce s-a observat mai puţin, mai exact ceea ce nu s-a observat de către nici un cercetător până acum, este faptul că lecţia de deschidere a profesorului bucureştean fusese precedată de o altă intervenţie a lui Densusianu, la fel de importantă sub raport ştiinţific şi metodologic. Este vorba despre articolul publicat în „Viaţa nouă", cu titlul *Ce nu se înţelege la Academie şi de alţii*[2], în care Densusianu lua apărarea lui Duiliu Zamfirescu şi unora dintre aprecierile sale expuse în discursul de recepţie rostit la Academia Română, la 16/29 mai 1909, sub titlul *Poporanismul în literatură*[3].

[24] Răspunsul d-lui B.P. Hasdeu, loc. cit., p. 163.

[1] Ovid Densusianu, *Folclorul. Cum trebuie înţeles.* Lecţie de deschidere la Facultatea de Litere (9 noiembrie 1909). Publicată, pentru prima dată, în „Viaţa nouă", numerele 19 şi 20 din noiembrie 1910.

[2] Ovid Densusianu, *Ce nu se înţelege la Academie şi de alţii (discursul d-lui Zamfirescu şi răspunsul d-lui Maiorescu),* în „Viaţa nouă", nr. 9, din 15 iunie 1909, p. 173–179.

[3] Duiliu Zamfirescu, *Poporanismul în literatură.* Discurs rostit la 16/29 mai 1909 de... Cu un răspuns de Titu Maiorescu. Academia Română. Discursuri de recepţiune. XXXIII. Bucureşti, 1909.

https://biblioteca-digitala.ro

Iată un principal merit, şi poate cel mai important, al discursului de recepţie al lui Duiliu Zamfirescu, merit care ne-a determinat să-i acordăm atenţia cuvenită în acest ciclu de expuneri consacrat prezenţei ideilor despre folclor şi etnografie în discursurile de recepţie rostite la Academia Română.

Dar, după cum vom constata, discursul de recepţie al lui Duiliu Zamfirescu prezintă şi alte zone de interes pentru folcloristică, pentru istoria culturii şi a literaturii române. Le vom aminti pe rând, dar nu înainte de a face câteva referiri, necesare pentru înţelegerea contextului general şi a celui particular, la povestea acestui discurs de recepţie, căci, se ştie foarte bine, fiecare discurs de recepţie, rostit la Academia Română, îşi are povestea sa, una mai interesantă decât alta.

Cariera academică a lui Duiliu Zamfirescu a fost destul de agitată. Până să ajungă la înalta demnitate de vicepreşedinte al Academiei Române, în 1918, Duiliu Zamfirescu a trebuit să aştepte mai bine de 5 ani în postura de candidat perpetuu pentru a fi ales membru corespondent. Între 1893 şi 1898 a fost propus membu corespondent în mai multe rânduri şi tot de atâtea ori candidatura sa a fost respinsă, alegerea fiind amânată, tergiversată, reprogramată, pe considerente procedurale sau de altă natură. Vădind o consecvenţă demnă de laudă, grupul junimist de la Academie, orchestrat de Titu Maiorescu, reuşeşte, în cele din urmă, la 1/13 aprilie 1898, să impună alegerea lui Duiliu Zamfirescu ca membru corespondent la Secţiunea Literară [4]. Abia peste un deceniu, la 1/4 aprilie 1908, după întoarcerea definitivă în ţară, Duiliu Zamfirescu va fi ales membru activ sau – cum i se zice acum – titular al Academiei Române, la aceeaşi Secţiune Literară [5].

Duiliu Zamfirescu a fost ales membru activ în locul rămas vacant prin decesul, la 20 ianuarie 1908, al lui Dumitru Olănescu-Ascanio, poet, prozator şi dramaturg, traducător din Horaţiu şi Victor Hugo, autor, între altele, şi a unui amplu tratat de istorie a teatrului, în care teatrul popular se bucură de o atenţie privilegiată. Pentru amatorii de curiozităţi mai amintim şi faptul că, la rândul său, Olănescu-Ascanio fusese ales membru al Academiei Române în fotoliul rămas vacant al lui Vasile Alecsandri, membru fondator al Academiei. Iată, deci, că Duiliu era urmaşul în linie dreaptă la Academie al lui Vasile Alecsandri, fapt ce va fi adesea remarcat şi subliniat în discuţiile ce s-au purtat pe marginea discursului său de recepţie, discurs în care, printre altele, Duiliu Zamfirescu pune sub semnul întrebării caracterul şi valoarea ştiinţifică a colecţiei de poezii populare a bardului de la Mircești.

[4] *Analele Academiei Române*, seria II, tomul XX (1897–1898), p. 135–136.

[5] *Ibidem*, tomul XXX (1907–1908), p. 144.

https://biblioteca-digitala.ro

Imediat după alegerea sa ca membru titular sau activ, cum i se spunea atunci, al Academiei Române, Duiliu Zamfirescu își anunță subiectul discursului de recepție: *Poporanismul în literatură*. Cu aceeași promptitudine Titu Maiorescu se oferă să răspundă lui Duiliu Zamfirescu. De acum începe povestea propriu-zisă a acestui discurs. Titu Maiorescu acceptă textul lui Zamfirescu, cerând mici modificări pe care autorul lui *Tănase Scatiu* le și efectuează. Când lucrurile păreau așezate, iată că Titu Maiorescu revine și cere alte modificări, de substanță de data aceasta, pe care Duiliu Zamfirescu le refuză.

Ruptura părea iminentă, Titu Maiorescu amenințând cu refuzul de a mai răspunde noului său coleg. Ceea ce ar fi însemnat un adevărat scandal. În cele din urmă se cade la învoială, cei doi preopinenți urmând să-și expună punctele de vedere așa cum și le-a formulat fiecare. Și astfel, pentru prima dată în istoria Academiei Române, vom asista la unul dintre momentele cele mai puțin previzibile. În aceeași ședință, sub cupola Academiei, are loc o confruntare deschisă, deosebit de dură, fără menajamente, între maestru și discipol, între generația relativ tânără pe care o reprezenta Duiliu Zamfirescu și generația lui Titu Maiorescu, a fondatorului direcției critice în cultura română. Se despărțeau astfel, în văzul lumii, ca să folosim o expresie de uz curent, nu numai două personalități remarcabile ale spiritului public, nu numai două generații, dar și două etape distincte în istoria culturii românești, a folcloristicii în particular. Se despărțea trecutul de prezent, cum atât de plastic se exprima Ioan Bianu într-o ocazie similară celei pe care o discutăm. Or această despărțire nu a fost deloc ușoară și nici acceptată cu resemnare. De aici și execuția sângeroasă, cum o caracteriza George Călinescu, pe care Titu Maiorescu i-o administrează lui Duiliu Zamfirescu în chiar incinta forului academic al țării.

Însăși atmosfera în care a avut loc rostirea discursului de recepție a fost una mai puțin obișnuită în asemenea împrejurări.

Iată cum o descrie Titu Maiorescu în atât, acum, de cunoscutele sale *Însemnări zilnice:* „La 2 1/2 ore, când a început Duiliu Zamfirescu la Academie discursul său (poeziile rău cetite) de o oră (el în jachetă neagră, cu 3 trandafiri în butonieră) era îmbulzeală cum n-a mai fost în Academie. La sfârșitul arogantului discurs, aplauze destul de vii... Apoi 10 minute pauză, în care se simte că academicienii sunt indignați în contra atacurilor lui Duiliu contra poeziei populare, contra lui Alecsandri, Goga etc., iar publicul mirat că n-a vorbit de tema sa indicată: figura literară a lui Olănescu-Ascanio, în locul căruia a fost ales"[6]. Și acum urmează adnotările

[6] Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, din 16/29 mai 1909; apud Mihai Gafița, *Duiliu Zamfirescu*, București, Editura pentru Literatură, 1969, p. 602.

https://biblioteca-digitala.ro

lui Maiorescu în legătură cu felul în care a fost primit răspunsul său: „Când am început să cetesc – notează Maiorescu – era atmosferă încărcată, la un citat din Alecsandri (prefaţa la colecţia poeziilor) aplauze, la cetirea poeziei *Şoimul şi fraga*, salve de aplauze care nu mai încetau, la fraza despre apărarea lui Alecsandri – idem, despre creşterea rădăcinei plantate de el, idem – la sfârşit... nesfârşite. Succesul în contra neghiobiei lui Duiliu Zamfirescu era (aproape penibil de) mare"[7].

Aşadar tensiune maximă, care se va transfera imediat, cu intensitate sporită, în opinia publică prin coloanele aproape ale tuturor ziarelor şi revistelor vremii. Încă din ziua următoare, cu rare excepţii, toate publicaţiile îşi concentrează atacurile împotriva lui Duiliu Zamfirescu şi a discursului său [8].

Ca să ne dăm seama de amploarea şi durata acestei campanii reamintim că, de pildă, revista „Viaţa românească" – exponentă a poporanismului atacat de Duiliu Zamfirescu – a publicat nu mai puţin de 10 articole pe această temă, aria reproşurilor şi învinuirilor mergând de la dezvăluirea unui pretins plagiat până la negarea totală a talentului de scriitor al lui Duiliu Zamfirescu.

Această campanie a fost oarecum favorizată şi de o mică stratagemă pusă la cale de partizanii lui Titu Maiorescu. În „Convorbiri literare" a fost publicat mai întâi răspunsul lui Titu Maiorescu[9] şi abia peste câteva luni, la insistenţele lui Zamfirescu, şi discursul acestuia[10]. Cele două discursuri – al lui Zamfirescu şi al lui Maiorescu – au apărut împreună, aşa cum era şi firesc, abia peste un an, în seria „Discursuri de recepţie" a Analelor Academiei Române. De atunci se perpetuează starea iniţială. De regulă cele două intervenţii academice se tipăresc separat, răspunsul lui Maiorescu având o difuzare incomparabil mai mare prin atât de desele sale reeditări[11]. Lucrul nu a rămas fără urmări. Majoritatea criticilor au pornit întâi de la răspunsul lui Maiorescu, însuşindu-şi ideile şi aprecierile maestrului, reluându-le, îngroşându-le, ducând exagerările până în pânzele albe.

[7] *Ibidem*, p. 602–603.

[8] În monografia deja citată, Mihai Gafiţa face un inventar exhaustiv şi prezintă pe larg diferitele poziţii luate în presa vremii faţă de discursul de recepţie al lui Duiliu Zamfirescu.

[9] Titu Maiorescu, *Răspuns la discursul de recepţiune al d-lui Duiliu Zamfirescu*, în „Convorbiri literare", XLIII (1909), nr. ***7, iulie***, p. 716–727.

[10] Duiliu Zamfirescu, *Poporanismul în literatură*. Discurs rostit la Academie la 16(29) mai 1909, în „Convorbiri literare", XLIII (1909), nr. ***10, octombrie***, p. 1084–1095; nr. ***11, noiembrie***, p. 1202–1210.

[11] În volumele purtând semnătura lui Titu Maiorescu, răspunsul la discursul de recepţie al lui Duiliu Zamfirescu are un titlu autonom: ***În chestiunea poeziei populare. Răspuns la discursul de recepţiune al d-lui Duiliu Zamfirescu rostit la Academia Română la 16 mai 1909.***

https://biblioteca-digitala.ro

Este tocmai ceea ce constata și Ovid Densusianu, care făcea această observație de bun simț: „A trecut abia o zi de la rostirea discursului și ziare după ziare au început să atace pe d. Duiliu Zamfirescu, dar cum? Fără să înțeleagă rostul discursului, interpretând greșit unele afirmațiuni, am văzut pe x și y spunând că noul intrat în Academie a voit să conteste orice simț poetic poporului nostru, să înjosească pe Alecsandri etc. Și că bine a făcut d. Maiorescu când s-a ridicat în contra acestei apostazii. Dacă acești x-i stătuse prea departe cu urechile ori cu mintea de cel care vorbise, ar fi trebuit să aștepte tipărirea discursului, să-l cetească cu luare aminte și să fi văzut atunci că nu-ți este iertat să critici pe cineva până nu știi și n-ai înțeles tot ce a spus. E curioasă și această grabă – încheie Densusianu – cu care se dau verdicte la noi, și n-ar trebui să se încheie odată cu această școală de pervertire a spiritului public pe care o alimentează cu deosebire presa zilnică?"[12].

În fond, furtuna a fost dezlănțuită chiar de autorul *Vieții la țară*. Duiliu Zamfirescu a făcut eroarea de a pune dintr-o dată la îndoială câteva dintre valorile culturii naționale, socotite intangibile. A te atinge într-un fel oarecare de ele însemna un sacrilegiu. Și îndrăzneala trebuia pedepsită cu toată rigoarea chiar dacă, în focul polemicii, argumentele cu caracter științific erau înlocuite de apeluri la stări emoționale, la sentimente ce vizau patriotismul, respectul pentru capacitatea creatoare a poporului român ș.a.m.d.

Astfel, Duiliu Zamfirescu și-a îngăduit să comenteze și să pună la îndoială adevărul conținut în afirmația lui Alecsandri potrivit căreia „Românul e născut poet"; a susținut că Alecsandri a fost un rău culegător de folclor, că a intervenit în textele folclorice dându-le alte sensuri decât cele originale; a atras atenția că *Miorița*, ca stare de spirit, nu este reprezentativă pentru caracterul poporului român; a susținut, în sfârșit, că nici Slavici, Popovici-Bănățeanul sau Octavian Goga nu au reușit, în operele lor, să aducă și să creioneze personaje vii, în mișcare, din realitatea românească. Or, în acest punct, aprecierile lui Zamfirescu erau contrare celor ale lui Titu Maiorescu. Mai mult, tocmai aceștia erau scriitorii pe care Titu Maiorescu îi promovase cu mai multă consecvență și căldură în îndelunga sa carieră de critic literar și de mentor al direcției pe care a inaugurat-o și a impus-o în cultura română. Titu Maiorescu se simte vizat direct și nu pregetă să-i atragă lui Duiliu Zamfirescu atenția asupra acestui

[12] Ovid Densusianu, *Ce nu se înțelege la Academie și de alții. Discursul de recepțiune al d-lui Duiliu Zamfirescu și răspunsul d-lui Maiorescu*, în Ovid Densusianu, *Opere*. VI. Ediție critică de B. Cazacu, Ioan Șerb și Florica Șerb. *Teorie, estetică, istorie și critică literară. Publicistică*. Note și comentarii de Ioan Șerb și Florica Șerb. București, Editura Minerva, 1985, p. 355.

https://biblioteca-digitala.ro

semn de întrebare. Iată ce îi scrie el lui Zamfirescu la 6 aprilie 1909, cu o lună şi jumătate înainte de momentul solemn al rostirii discursului de recepţie: „[...] toată teoria D-tale literară, afirmarea de la început că poezia populară «ca produs estetic nici nu există la naţiunile civilizate», părerea filozofică despre timp şi spaţiu, împotrivirea în contra poeziilor lui Goga şi nuvelelor lui Popovici-Bănăţeanul etc. sunt diametral opuse nu numai convingerilor mele *in petto*, ci *scrierilor* mele de vr-o 40 de ani încoace, începând cu lauda lui Alecsandri pentru adunarea poeziilor populare (1867), continuând cu aprobarea romanului popular de felul lui Slavici (1882), cu recunoaşterea fără rezervă a lui Popovici-Bănăţeanul (1895), cu relevarea poeziei populare ca rădăcina poeziei mai înalte (articolul despre poetul dialectal Victor Vlad, 1898), toate aceste publicate în «Convorbiri literare». şi încheând cu propunerea de premiere a poeziilor lui Goga, publicată în Analele Academiei"[13].

Trebuie să recunoaştem că Titu Maiorescu era pus într-o situaţie mai mult decât delicată. Şi unde? În chiar incinta Academiei Române, unde Titu Maiorescu activa de la 1867, într-o adunare publică solemnă onorată de o participare mai mult decât selectă şi numeroasă. De aici şi duritatea răspunsului, execuţia fără menajamente. Este drept că, pentru a-şi apăra punctele de vedere, fiecare dintre interlocutori exagerează, aduc argumente care nu se susţin ştiinţific, atacă cu garda deschisă. De aici şi partizanatul excesiv, învinuirile, şi de o parte şi de alta, fără acoperire în textele expuse.

De fapt, la o analiză cât de cât obiectivă, lucrurile par ceva mai simple şi pot fi explicate printr-o altă prismă. Duiliu Zamfirescu afirma că, la 1909, a sosit momentul să se renunţe la unele concepte şi interpretări proprii celei de a doua jumătăţi a veacului al XIX-lea, pentru a urni literatura română din impasul şi conul de umbră în care intrase. La rândul său, Titu Maiorescu nu era încă pregătit să accepte că sosise momentul să cedeze bagheta dirijorală noii generaţii. De aici conflictul, de aici încrâncenarea de care am vorbit. Cele două discursuri, al lui Duiliu Zamfirescu şi al lui Titu Maiorescu, rostite în aceeaşi zi şi în aceeaşi incintă, sunt produsul a două concepţii, a două direcţii şi orientări în cultura română: una, cea a lui Titu Maiorescu, care, după ce îşi făcuse datoria cu prisosinţă îşi încheia menirea; cealaltă, promovată cu atâta curaj de Duiliu Zamfirescu, era chemată să aducă o nouă orientare, să deschidă noi porţi dezvoltării viitoare a literaturii române. Titu Maiorescu pledează pentru ceea ce a fost, Duiliu Zamfirescu pentru ceea ce este şi trebuia să fie.

[13] *Duiliu Zamfirescu şi Titu Maiorescu în scrisori (1884–1913).* Cu un cuvânt de introducere şi însemnări de Emanoil Bucuţa, Bucureşti, Fundaţia pentru Literatură şi Artă, „Regele Carol II", 1937, p. 359.

https://biblioteca-digitala.ro

În folcloristică, fenomenul este mult mai ușor sesizabil, mai evident. În articolul consacrat discursului de recepție al lui Duiliu Zamfirescu și răspunsului lui Titu Maiorescu, articol pe care l-am invocat la începutul expunerii noastre, Ovid Densusianu făcea o serie de precizări teoretice și metodologice extrem de importante. Faptul că cele două intervenții academice au oferit lui Densusianu prilejul de a expune unele dintre considerațiile ce vor sta la baza folcloristicii științifice moderne își are însemnătatea sa și trebuie evaluat ca atare. De asemenea, trebuie evaluată ca atare, dacă nu influența nemijlocită, cel puțin imboldul ce a venit de la această dezbatere în conturarea programului școlii folcloristice de la București, creionat de Ovid Densusianu în lecția sa de deschidere din 9 noiembrie 1909.

Mai mult chiar, nu trebuie să trecem cu vederea nici studiile fundamentale ale lui Dumitru Caracostea consacrate *Mioriței,* studii care, în mod aproape sigur, își au punctul de pornire în susținerile lui Duiliu Zamfirescu. În sfârșit, aproape fiecare dintre afirmațiile lui Duiliu Zamfirescu a făcut obiectul unor cercetări minuțioase, multe dintre ele dovedindu-se precis intuite. Astfel, putem conchide că discursul de recepție al lui Duiliu Zamfirescu, replica atât de extinsă pe care i-a dat-o Titu Maiorescu și, mai ales, îndelunga și susținuta polemică purtată până în zilele noastre au avut un rol hotărâtor în dezvoltarea folcloristicii, în cristalizara școlii științifice moderne de cercetare și interpretare a culturii tradiționale românești.

Că specialiștii în istoria folcloristicii nu au sesizat și nu au reținut aceste merite, această contribuție de excepție a lui Duiliu Zamfirescu, aceasta este o altă chestiune.

Reconsiderarea contribuției lui Duiliu Zamfirescu la dezvoltarea folcloristicii românești este o operațiune deosebit de dificilă, datorită, mai ales, prejudecăților care-i înconjoară opera și personalitatea. Nume mari din istoria literaturii și folcloristicii i-au negat, i-au ironizat, i-au blamat și etichetat în fel și chip această contribuție. Dar, avându-l de partea sa pe Ovid Densusianu, pe Dumitru Caracostea și încă alte câteva nume de prestigiu, cercetătorul va trebui să găsească argumentele convingătoare în sprijinul acestei necesare reconsiderări.

Lucrurile se complică însă și mai mult atunci când, studiind lista discursurilor de recepție rostite la Academia Română, vom constata că Barbu Delavrancea, de pildă, sau Mihail Sadoveanu, chiar Simion Mehedinți, Lucian Blaga și Liviu Rebreanu își vor construi propriile lor discursuri de recepție având ca punct de pornire și dând replică uneia sau alteia dintre afirmațiile lui Duiliu Zamfirescu. Ceea ce dovedește nu numai dificultatea reconsiderării de care vorbeam, dar și pe aceea a unei analize globale, cuprinzătoare, fără prejudecăți, fără părtinire, fără înclinarea

https://biblioteca-digitala.ro

balanței în favoarea unuia sau altuia dintre atât de prestigioșii participanți, pe durata a trei decenii, la cea mai lungă și mai profitabilă dezbatere în jurul unora dintre problemele fundamentale ale folclorului și etnografiei românești, cu ecouri prelungite, așa cum spuneam, până în zilele noastre.

Specialiștii s-au ferit să-l considere pe Duiliu Zamfirescu folclorist, fapt pentru care nici discursului său de recepție, nici altora dintre intervențiile sale la Academie în probleme de interes ale folclorului românesc nu li s-a acordat atenția ce li se cuvenea. Este adevărat, multe dintre afirmațiile sale sunt exagerate, iar altele nu au rigoarea și temeinicia științifică necesare. Pentru a combate nerelevanța variantei Alecsandri a *Mioriței* a apelat, de pildă, la un text contrafăcut de Gheorghe Cătană, dar dacă stăm să ne gândim bine, dincolo de această deficiență în alegerea exemplului, Duiliu Zamfirescu avea dreptate.

Din motive bine determinate, nu numai explicabile, dar chiar necesare și obligatorii pentru vremea respectivă, Alecsandri a intervenit uneori până la contrafacere în textele folclorice tipărite. Duiliu Zamfirescu nu punea la îndoială meritele în epoca respectivă ale lui Alecsandri. Susținea doar că, la 1909, metoda aplicată și practicată de Alecsandri nu-și mai are justificare, devine păgubitoare chiar. Teză cu care și atunci, ca și acum, toată lumea a fost și este de acord.

În același fel trebuie văzută și o altă afirmație a lui Duiliu Zamfirescu, generatoare și ea de interpretări dintre cele mai violente din partea celor care s-au ridicat împotriva sa.

După cum bine știm, în prefața volumului de balade sau cântece bătrânești, publicat în 1852, Alecsandri declama cu emfază: „Românul e născut poet". Această idee bine intenționată și cu rosturile sale bine definite în epocă, a fost reluată, exacerbată, astfel încât s-a ajuns la o denaturare a sensului inițial. „Această zicătoare sentențioasă – notează Duiliu Zamfirescu – a fost mângâierea multor mediocrități și nu s-ar cuveni să ne oprim la dânsa, dacă n-ar constitui afirmarea solemnă a unei inexactități. Românul, ca popor, nu e nici mai mult nici mai puțin poet decât alt popor". Dar, ceea ce a nu a spus niciodată Alecsandri, ceea ce nu a știut Duiliu Zamfirescu și n-au văzut nici observatorii săi, inclusiv folcloriștii, este următorul fapt.

În folcloristica internațională abia născândă sintagma devenise deja un loc comun, astel că, la un moment dat, folcloristul german Steinthal, folosind o formulare des întâlnită, afirma: „Există o poezie populară pe care poporul a făcut-o. Poporul este poet" [14]. Alecsandri n-a făcut altceva decât să locali-

[14] Apud. Gh. Vrabie, *Folklorul. Obiect, principii, metodă.* Cercul de studii folklorice. 1, București, 1947, p. 12.

https://biblioteca-digitala.ro

zeze un concept cu circulație internațională, aliniindu-se astfel curentului general european. La data punerii lui în circuitul românesc, conceptul a avut un rol cultural însemnat, dar, cu trecerea timpului, a devenit depășit și, pentru a nu produce urmări ca cele semnalate de Duiliu Zamfirescu, trebuia abandonat. Timpul optim al acestui abandon trecuse de mult, astfel că atât îngrijorarea, cât și reacția fermă a lui Duiliu Zamfirescu erau justificate.

Am dat numai câteva exemple. Numărul lor s-ar putea înmulți. Toate ne vor duce la concluzia că discursul de recepție rostit de Duiliu Zamfirescu la Academia Română, dincolo de unele exagerări și inexactități, a avut un rol stimulator pentru întreaga mișcare culturală de la începutul secolului XX.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

FOLCLORUL ÎN „REVISTA FUNDAŢIILOR REGALE"

PETRE FLOREA

O publicaţie de mare prestigiu a culturii româneşti din prima jumătate a acestui veac a fost, fără îndoială, „Revista Fundaţiilor Regale", care a fiinţat în perioada 1934–1947 (până în 1945 subintitulându-se „Revistă lunară de literatură, artă şi cultură naţională", iar din acest an până la încetarea apariţiei „Literatură, artă, cultură, critică generală").

Prestigiul i-a fost conferit atât de personalităţile ce au condus-o (Paul Zarifopol, Camil Petrescu, Radu Cioculescu, D. Caracostea, Ovidiu Papadima, Al. Rosetti şi Corin Eugen Grosu – enumerarea s-a făcut în ordinea cronologică a responsabilităţii lor), cât mai ales de autorii publicaţi. Aproape că nu există nume reprezentativ al literaturii sau din alte domenii ale cunoaşterii care să nu fi colaborat la revista menţionată: în poezie, personalităţile cunoscute: Tudor Arghezi (chiar de la primul număr), G. Bacovia, Lucian Blaga, Ion Barbu, Ion Pillat, V. Voiculescu, dar şi toată pleiada de autori care au adus un suflu nou şi o mare diversitate de abordări în lirica vremii: Camil Baltazar, Maria Banuş, Emil Botta, Ion Caraion, Mihail Celarianu, Aron Cotruş, N. Davidescu, Emil Giurgiuca, Radu Gyr, Zaharia Stancu, D. Stelaru etc.; în proză – Felix Aderca, Gh. Brăescu, Lucia Demetrius, colonelul Grigore Lăcusteanu, Victor Papilian etc.; în istoria şi critica literară sau de artă – G. Călinescu, Şerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, Petru Comarnescu, Perpessicius, Vladimir Streinu, Mihail Sebastian etc.; în filosofie – Mircea Eliade, Anton Dimitriu, Ioan D. Gherea, Ştefan Lupaşcu, P.P. Negulescu, C. Noica, Ioan Petrovici, C. Rădulescu-Motru etc.; în istorie – C.C. Giurescu, Andrei Oţetea, P.P. Panaitescu, Victor Slăvescu etc. O largă deschidere a avut revista către tineri. Aici au găsit un generos şi ospitalier spaţiu publicistic mulţi dintre cei care vor deveni în anii noştri, alături de cei citaţi deja, nume de autoritate: Augustin Z.N. Pop, I.C. Chiţimia, Cornelia Bodea, V. Mihordea, Gh. Pavelescu.

REF, tom 42, nr. 5–6, p. 505–522, Bucureşti, 1997

https://biblioteca-digitala.ro

Dovadă că revista a fost simţită aşa, adică de mare autoritate în epocă, este şi faptul că i s-a consacrat o monografie (Mioara Apolzan, *Aspecte de istorie literară. Destinul unei publicaţii: FRF.* Bucureşti, 1983) chiar în anii în care nu era bine privită de oficialitatea politică. Pentru că, trebuie să o spunem clar, „Revista Fundaţiilor Regale" a fost în anii comunismului o publicaţie mult timp (aproape cincizeci de ani) interzisă consultării, valorificării complete. Cauza? „De la început ea a avut un statut aparte faţă de restul periodicelor interbelice, fiind patronată şi finanţată de Casa regală".

Recent (1995), conţinutul prestigioasei publicaţii a fost redat exploatării ştiinţifice prin editarea de către Biblioteca Centrală Universitară din Bucureşti a volumului *Revista Fundaţiilor Regale. Indice bibliografic adnotat* (XX + 293 p., ISBN 973-95464-3-9), lucrare elaborată de Rodica Calcan şi Horia Florian Popescu, având colaboratori pe Veronica Tănăsescu, Nicoleta Suceveanu, Georgeta Dragoman şi Georgeta Stoia, sub coordonarea Ancăi Podgoreanu.

Cartea este structurată în şase capitole: I. *Istoricul Fundaţiei şi al revistei* (p. 1–2); II. *Domenii ale cunoaşterii* (p. 3–218), cuprinzând referinţe de şi despre literatură, folclor, lingvistică–stilistică, artă (estetică, arte plastice, arhitectură, teatru, film, muzică, coregrafie), filosofie, sociologie, etică, psihologie, religie, istorie, arheologie, antropologie, numismatică, ştiinţe economice, demografie, ştiinţe juridice, matematică, fizică, astronomie, chimie, biologie, medicină, geologie–geografie, zoologie, agronomie, medicină veterinară şi cultură (filosofia culturii, educaţie–învăţământ, biblioteconomie–biblioteci, sport); III. *Corespondenţă. Documente* (p. 219–221); IV. *Diverse* (p. 222–238); V. *Revista revistelor* (p. 239–249) şi VI. *Ilustraţii* (p. 249–254). În total 3 962 de poziţii bibliografice, care, fără îndoială, dau cu prisosinţă măsura varietăţii temelor abordate de revistă. Aceste şase capitole sunt precedate de şapte texte-program din perioada 1934–1945, grupate sub titlul *În loc de cuvânt înainte* (p. XIII–XVII) şi de *Nota redacţiei* (p. XIX–XX), urmate fiind de un foarte necesar *Indice general de nume proprii* (p. 255–293), alcătuit de Daniela Dumitrescu, Anca Fezi şi Carmen Goaţă.

Este, după cum se poate observa, un instrument de lucru de neînlocuit în cercetarea vieţii cultural-ştiinţifice a epocii, gen de lucrări de care, din păcate, dispunem în prea mică măsură faţă de „cererea de consum" ce se manifestă din partea oricui se ocupă cât de cât cu investigarea sub varii aspecte a creaţiei româneşti. Şi prin apariţia acestui volum, Biblioteca Centrală Universitară din Bucureşti, care are o apreciabilă experienţă în

https://biblioteca-digitala.ro

redactarea unor astfel de bibliografii, dă o probă de înalt profesionalism şi de racordare la stringenţele cercetării ştiinţifice româneşti.

Indicele acesta adnotat al „Revistei Fundaţiilor Regale" ne relevă, şi în ceea ce priveşte creaţia populară propriu-zisă, şi în exegezele asupra acestui aspect al spiritualităţii umane, că publicaţia bibliografiată cu atâta acribie ştiinţifică a strâns în paginile sale destul de multe texte folclorice autentice, precum şi studii şi recenzii vizând domeniul. În lucrarea amintită, folclorului îi este dedicată în mod special subdiviziunea 2 (p. 104-107, poziţiile 1539–1598) a capitolului II, *Domenii ale cunoaşterii.* Sunt aici semnalate cele patru balade populare româneşti culese de Ovidiu Bîrlea în judeţul Argeş: *Radu Anghel, Codin, Corbea* şi *Focul de la Costeşti* (din nr. 6/1941 al revistei), câteva texte, precedate de o introducere, culese de Anton Golopenţia şi Ion Apostol în regiunea Voskresensk (Ucraina): *Conocărie, Iertăciune,* două hăituri, trei colinde *(Colind de maică şi fecior, Colind de fată şi flăcău, Colind de acasă),* un bocet şi două descântece *(Descântec de deochi* şi *Descântec de deochi pentru vaci),* din nr. 9/1942 şi două variante timocene ale *Mioriţei,* una, *Mioriţa din Timoc,* culeasă de D. Caracostea în comuna Curcani – Ilfov „din tabăra de prizonieri români din Timoc" (nr. 4/1941), cealaltă, *Strinu,* „din colecţia Cristea Sandu Timoc, auzită de la Sâma Prunaru din com. Alexandrovăţ, jud. Craina" (nr. 12/1943).

Ca articole, în ordinea alfabetică a autorilor, sunt consemnate contribuţiile lui Tudor Arghezi (*Frumuseţi româneşti,* despre oglindirea peisajului românesc în scrierile populare, nr. 2/1945), Tancred Bănăţeanu (*„Erlkönig" în folclorul român,* despre asemănarea între balada românească *Craiul Zefiru* şi *Erlkönig* a lui Goethe, nr. 4/1944), Ovidiu Bîrlea (*Procesul de creaţie al baladei populare române,* nr. 6/1841), Ernest Bernea (*Datină şi obicei,* capitol din lucrarea *Civilizaţia română sătească,* nr. 4/1942), D. Caracostea (*Sentimentul creaţiei şi mistica morţii,* studiu despre răspândirea geografică, morfologia motivului mioritic şi esenţa lui artistică, nr. 6/1941; *Ce ne este cântecul poporan,* nr. 10/1941; *Mit şi creativitate,* nr. 10/1941; *Creativitatea eminesciană,* despre conflictul femeie–zeu în mit şi la Eminescu, nr. 3/1942; *Un diptic folcloric: Alecsandri – Odobescu,* nr. 6/1942; *O frescă folclorică,* istoricul *Mioriţei* văzut din punct de vedere literar şi filosofic, nr. 1, 2 şi 3/1943; *Balada zisă istorică,* nr. 4 şi 5/1943; *Morfologia baladei poporane,* nr. 9/1943; *Caracterologie românească,* nr. 4/1944), Petru Comarnescu (*Valorificarea artei noastre populare,* nr. 6/1947), Corneliu Crăciun (*Balada bănăţeană în studiul domnului Lucian Costin,* nr. 12/1941), G. Dăianu (*De la haiduc la cântăreţ,* despre prelucrarea temei folclorice *Pintea* în poezia lui Şt. O. Iosif, nr. 8/1943), Al. Dima (*Consideraţiuni asupra formei în arta populară,* nr. 10/1938; *Definiţia*

https://biblioteca-digitala.ro

artei populare – noi precizări, nr. 2/1942; *Asupra caracterului folcloric al lui „Dănilă Prepeleac"*, nr. 7/1942), Mircea Eliade (*Muzeul Satului românesc*, nr. 7/1936; *Folclorul ca element de cunoaştere*, nr. 4/1937; *Ierburile de sub cruce...*, nr. 11/1939), Maria Golescu (*Colindul cerbului*, nr. 6/1938), Artur Gorovei (*Elementul popular în literatura cultă*, nr. 2/1936; *Persistenţe păgâneşti în datinele noastre*, nr. 1/1937; *Dragostea în poezia populară*, nr. 8/1939), Al. Husar (*În jurul unei variante a Mioriţei*, nr. 6/1943), Petru Iroaie (*Energie şi vitalitate românească*, despre creaţia populară ca dovadă a optimismului românului de-a lungul întregii sale istorii, nr. 8 şi 9/1941), Constantin Kiriţescu (*Specificul românesc şi arta mişcării. Izvoare tradiţionale cu privire la educaţia fizică în România*, nr. 2/1943), George D. Loghin (*Elemente folclorice în „Făt-Frumos din lacrimă"*, nr. 12/1943), D. Al. Nanu (*Războiul de azi în poezia populară de pe valea Argeşului*, nr. 12/1942; *Înţelesul colindelor*, nr. 6/1944; *Umorul în colindele noastre*, nr. 7/1944), Teodor Onişor (*Cercul de studii etnografice*, nr. 6/1942), Ovidiu Papadima (*Din viziunea folclorică: destinul*, nr. 3/1938; *Între istorie şi folclor*, nr. 10/1943; *G. Dem. Teodorescu*, nr. 5/1944), C. Racoviţă (*Activitatea d-lui Dan Simonescu*, în problema specificului naţional, nr. 7/1941), Emil Riegler (*Dunăre, Dunăre!*, fluviul oglindit în literatura populară de-a lungul timpului, nr. 4/1934), Vladimir Streinu (*Versul popular şi versul liber*, nr. 1/1947), Ion Radu Tomoiagă (*Divagaţii în marginea Mioriţei*, nr. 7/1937), precum şi cele nesemnate: *Colindând după steaua transilvană* (nr. 4/1942), *Din aspectele folclorului ardelean* (nr. 4/1942), *Doina singuraticului* (nr. 3/1941), *Elementul creştin în colinde* (nr. 3/1942), *Folclor semnificativ*, despre datinile peţitului şi vrăjile ce preced ceremonia cununiei (nr. 11/1940), *Folclor timocean* (nr. 3/1941), *Iovan Iorgovan* (nr. 7/1942), *Meritul de căpetenie al „Daciei literare"* (nr. 10/1940), *Mioriţa, bocet basarabean* (nr. 12/1942), *O publicaţie etnografică* (nr. 3/1941) şi *Un muzicolog german despre doinele şi cântecele noastre* (nr. 1/1942).

Aceste articole sunt completate de recenziile semnate de Emanoil Bucuţa la volumul lui Ion Aurel Candrea, *Folclorul medical român contemporan*, sub titlul *Cartea leacurilor* (nr. 8/1944), de Petru Comarnescu la cartea lui Constantin Brăiloiu, *Sur une ballade roumaine – la Mioritza* (Genève, 1946), sub titlul *Pozitivizarea Mioriţei* (nr. 6/1947), de Al. Dima la *Jocul copiilor şi tradiţia populară* de Karl Haiding (nr. 1/1941), de Maria Golescu la *Comentarii la legenda Meşterului Manole* (1943) de Mircea Eliade, sub titlul *Cine are dreptate, etnografia sau istoria?* (nr. 4/1994), de Elena Isacu la *Bătrânii din Coveiu* de P. Nicolescu-Coveiu (nr. 12/1943), de Melania Livadă la volumul semnalat mai sus al lui Mircea Eliade şi la acela de L. Blaga, *Despre permanenţa preistoriei*, sub titlul *Probleme de filosofie*

https://biblioteca-digitala.ro

a culturii folclorice (nr. 2/1944), de Vasile Netea la culegerea de hore şi chiuituri *De pe Mureş şi Câmpie* a lui Emil Haţieganu, apărută în ziarul „Tribuna Ardealului" (nr. 4/1941), de Augustin Z. N. Pop la cartea lui George Baiculescu, *Activitatea folclorică a lui Nicolae Filimon* (nr. 5/1944) şi la cea a lui Traian Cantemir *Reflexe folclorice în poezia lui Şt. O. Iosif* (nr. 7/1944) şi de cele două nesemnate, intitulate, prima *Eposul huţulilor* (din nr. 5/1940) la cartea lui P. Caraman *Fresca huţulă*, şi a doua, *O analiză a lucrării d-lui Matthias Friedwagner despre cântecele populare din Bucovina* (din nr. 1/1942).

Referitor la folclorul străin, „Revista Fundaţiilor Regale" a inclus în paginile sale articolele lui D. Caracostea *Material sud-est european şi formă românească. Meşterul Manole*, despre balada popoarelor din Balcani a jertfei zidirii (nr. 12/1942), *Metoda identificării istorice în folclor*, „studiu de folclor comparat" (nr. 6/1943), *Balada crivăţului*, despre originea istorică a baladei *Împăratul Salabegu* (nr. 8/1943), *Clasicismul stilisticii poporane*, „studiu de folclor comparat" (nr. 10 şi 11/1943), Gabriel Negry, *Folclorul croat la muzeul etnografic din Zagreb* (nr. 8/1943), Ovidiu Drimba, *În amintirea lui J.G. Frazer* (nr. 8/1944) şi Al. Dima *Michael, Haberlandt* (nr. 1/1941), precum şi următoarele nesemnate: *Atitudinea omului nordic faţă de moarte*, în concepţia cercetătorului folclorist Karl von Spiess (nr. 7/1944), *Cântecul popular al vremii*, despre cântecul popular german contemporan, cu referiri speciale la cântecul ostăşesc (nr. 10/1940), *Cântecul şi dansul*, despre originile cântecului şi dansului popular francez (nr. 5/1941), *Culegerea şi studiul cântecului popular*, în Germania (nr. 11/1940), *Iraţionalismul folklorului burghez contemporan* (sic! – nota noastră, nr. 2/1947) şi *Sensul etnografiei* (nr. 5/1941), plus recenzia lui Caius Jiga la volumul lui I. Vranoussis *Diferenţieri etnografice în Epir* (nr. 11/1941).

Dar nu numai atât. Citind cu atenţie indexul bibliografic publicat de Biblioteca Centrală Universitară din Bucureşti aflăm încă şi alte contribuţii la cercetarea fenomenului folcloric. Şi pe acestea le redăm în întregime în continuare:

– la poziţia 915, Al. Iordan, *Voievozi români în balade bulgăreşti* (nr. 12/1941) – „importanţa creaţiei populare naţionale sau a popoarelor vecine, exemplificată prin redarea traducerii unei balade bulgăreşti, intitulată *Radu Beg. Mircea Voievod şi ţarul Şişman*, în care apar ca personaje Dan Basarab şi Mircea cel Mare";

– la poziţia 1609, Maria Golescu, *Paralelism* (nr. 4/1944) „între transcrierea formei literare a cuvintelor din textele vechi şi copierea motivelor figurale adoptate în arta populară";

https://biblioteca-digitala.ro

– la poziţia 1616, *Limba valorificată folcloric şi rasial* (nr. 4/1943), nesemnat;

– la poziţia 1618, *Obiceiul oraţiilor* (nr. 3/1940), nesemnat;

– la poziţia 1657, Al. Dima, *Arta populară şi valoarea estetică* (nr. 12/1937);

– la poziţia 1672, D.I. Suchianu, *Estetica Mioriţei* (nr. 9/1936);

– la poziţia 1675, Vintilă Teodorescu, *Comentarii pe marginea tradiţiei* (nr. 12/1942);

– la poziţia 1719, Ion Frunzetti, *Motive originar naturaliste în geometrismul artei decorative populare româneşti* (nr. 8/1943), „studiu de artă populară";

– la poziţia 1722, *Icoanele pe sticlă din Transilvania* (nr. 2/1943), nesemnat;

– la poziţia 1741, Gheorghe Pavelescu, *Pictura pe sticlă la români* (nr. 3/1945);

– la poziţia 1780, recenzia Mariei Golescu *Între broderiile ţărăneşti şi ceramica preistorică* (nr. 6/1943) la volumul Elisei I. Brătianu *Album de cusături româneşti*, apărut în 1943;

– la poziţia 1808, cronica lui George Oprescu *Arta ţăranului român la Zürich* (nr. 1/1944) pe marginea expoziţiei din oraşul elveţian;

– la poziţia 2001, Béla Bartok, *Muzica populară şi însemnătatea ei pentru compoziţia modernă* (nr. 6/1934);

– la poziţia 2028, Emil Riegler, *Cor şi cântec românesc* (nr. 8/1934), despre „tradiţiile cântecului ţărănesc în România şi evoluţia cântecului popular";

– la poziţia 2044, recenzia lui Caius Jiga asupra *Studiului d-lui Gottlieb Brandsch despre muzica populară românească* (nr. 7/1941);

– la poziţia 2218, recenzia lui Mircea Eliade *Controverse şi studii istoric-religioase* (nr. 5/1937) la volumele: G. Simpson Marr, *Sex in Religion* (1936) şi Hilda M. Pansome, *The Sacred Bel in ancient times and folklore* (1937);

– la poziţia 2279, articolul *Etnografia românească în Ardeal* (nr. 2/1940), nesemnat;

– la poziţia 2319, recenzia lui Anton Golopenţia la monografiile *Nerej, un village d'un région archaïque* şi *Clopotiva, un sat din Haţeg* (nr. 7/1940);

– la poziţia 2373, Ernest Bernea, *Timpul la ţăranul român* (nr. 12/1940), „contribuţie la problema timpului în religie şi magie";

– la poziţia 2374, Emanoil Bucuţa, *Un sat din Ardeal: Dăişoara* (nr. 4/1945), „sărbătoarea Sfintei Maria Mari";

https://biblioteca-digitala.ro

– la poziţia 2383, Mircea Eliade, *Demonologie indiană şi o legendă românească* (nr. 12/1937), „legenda Avestiţei, aripa Satanei – demonul feminin răpitor de copii şi a Sfântului Sisinie (Sisoe), sfântul care biruie în luptă";

– la poziţia 2402, Nicolae Petrescu, *Religia primitivilor* (nr. 8/1940), „studiu asupra vieţii religioase a oamenilor primitivi";

– la poziţia 2973, Al. Tzigara-Samurcaş, *Vechimea portului ţărănesc* (nr. 2/1945), note pe marginea rezultatelor săpăturilor arheologice din august 1942 de la Grindul Tomii, jud. Dolj, pe malul bălţii Cârna;

– la poziţia 2981, recenzia Mariei Golescu la *Numismatique et Folklore* de V. Laurent (nr. 12/1943);

– la poziţia 3122, Valeriu Butură, *„Iarba codrului"* (nr. 2/1945), „însemnări etnobotanice din zona Ţara Oltului";

– la poziţia 3569, *D. Kemenov la Muzeul Satului* (nr. 1/1945), nesemnat, „vizita reprezentantului cultural al U.R.S.S., Kemenov, la Muzeul Satului, însoţit fiind de Juvcentiew, specialist în folclor, şi impresiile acestora menţionate în cartea vizitatorilor muzeului";

– la poziţia 3729, *O revistă de folclor* (nr. 9/1940), nesemnat, prezentarea numerelor 3, 4, 5 şi 6 din 1940 ale revistei „Izvoraşul".

În cuprinsul „Revistei Fundaţiilor Regale" sunt incluse şi ilustraţii reprezentând, în ceea ce priveşte folclorul, icoane pe sticlă (nr. 1/1945), costume şi obiecte de podoabă sau de uz casnic (nr. 11/1944, 1/1945).

Mi s-a părut a fi utilă reproducerea tuturor acestor titluri spre a oferi în toată complexitatea ei imaginea preocupării pentru folclor a publicaţiei. Numai şi prin această enumerare observăm contribuţia notabilă a „Revistei Fundaţiilor Regale" în valorificarea şi exegeza creaţiei populare româneşti şi străine ca parte esenţială a culturii şi civilizaţiei româneşti.

CÂNTECUL POPULAR DIN ZONA SĂRMAŞ ÎN CONTEXTUL FOLCLORULUI ROMÂNESC

EUGEN SANDU

Cercetarea nemijlocită pe teren a culturii populare favorizează atât surprinderea vieţii folclorice contemporane în desfăşurarea sa firească, uneori chiar în cadrul funcţional direct, cât şi culegerea creaţiilor artistice aparţinând unor categorii sau stiluri evolutive şi zonale diferite.

https://biblioteca-digitala.ro

Chiar în condiţiile extinderii cercetării nemijlocite, ca primă etapă a investigaţiei folclorice, unele ţinuturi nu s-au reliefat până acum prin prestanţa unei creaţii orale de valoare inedită în contextul mai larg al culturii noastre populare. Este şi situaţia Câmpiei Transilvaniei, unde culegătorii de folclor au insistat mai puţin, neconsiderând-o la fel de interesantă, aşa cum au fost considerate, de pildă, Bihorul, Banatul, Hunedoara, Maramureşul, Năsăudul, Gorjul, Muscelul, Vrancea, Bucovina etc. Dar existenţa acestor graiuri, cu „centrele lor de intensitate", cum se exprima Ilarion Cocişiu, nu înseamnă că în celelalte ţinuturi nu se desfăşura şi nu se desfăşoară, uneori şi astăzi, prin manifestări riguroase, o viaţă folclorică tradiţională autentică şi bogată.

O cercetare efectuată în perioda 7–20 iulie 1994, în zona Sărmaş, ne-a prilejuit culegerea unui material sonor şi informativ de mare valoare documentară, mai ales prin prezenţa unor „arhaisme" şi a unor particularităţi distincte în creaţia orală din partea locului.

Tot ceea ce am cules atunci ne face să ne imaginăm amploarea şi varietatea în care se desfăşurau cândva asemenea manifestări ale spiritualităţii româneşti tradiţionale.

Din repertoriul obiceiurilor de peste an am întâlnit, în toate satele investigate, colindul; aproape toţi informatorii ne-au reprodus colindele *Mioriţa* şi *Mă luai, luai,* ce reprezintă peste tot acelaşi tip poetico-muzical, preluat şi în muzica savantă prin prelucrarea compozitului Tudor Jarda.

Cu totul inedită apare aici preluarea, în tematica acestei categorii, a motivului „şarpelui"; un astfel de colind, într-o cântare antifonică, l-am descoperit în satul Vişinelu: *Pe marginea drumului / Este raza soarelui / Da' nu-i raza soarelui / Îs ochiţi' şarpelui.*

În poezia aceluiaşi gen răzbat şi alte subiecte de baladă (*Pintea Hăţăganul)* sau pe tema războiului, ceea ce înseamnă că, în cadrul repertoriului general, colindul ocupă un loc privilegiat.

Am sesizat, de asemenea, prezenţa a două stiluri evolutive ale acestei categorii, ce se disting mai ales prin ritm: giusto-silabic, la stilul vechi, şi o tendinţă către rubato, la stilul mai recent. Diferenţele constau însă şi în ceea ce priveşte materialul sonor şi evoluţia melodică: la colindul vechi predomină penta- şi hexacordul, pentru ca la cel mai nou să-şi facă apariţia şi unele relaţii tonale cum ar fi, de exemplu, sensibila în registrul grav.

Dintre celelalte obiceiuri de iarnă care includ o muzică rituală menţionăm *turca,* practicată în prezent de către copii, pe o melodie de joc interpretată din fluier, iar dintre obiceiurile care nu integrează o muzică anume amintim *vergelul* (descris pentru prima dată de folcloriştii Traian Mârza şi Gheorhe Petrescu), *strigarea peste sat,* ce are loc aici în noaptea de

https://biblioteca-digitala.ro

Anul Nou și nu la Lăsata Secului, ca în alte zone, precum și un obicei inedit, descoperit de noi, ce se practică între 26 și 31 decembrie, și anume *cămașa*, semnificând momentul intrării fetelor în horă.

În ciclul calendaristic, un obicei cu semnificație agrară este *sângeorzul*, iar altul legat de păstorit este *păpălugarea*, ce include și o anume muzică – cântecul *la împreunatu' oilor*.

Semnalăm și cântecul cununii de la seceriș, întâlnit într-o singură localitate (Dâmbu) pe o melodie de cântec propriu-zis. În cadrul repertoriului nupțial, pe lângă numeroasele chiuituri și strigături spuse de femei într-un continuu dialog, apare și cântecul ceremonial al miresei, interpretat în grup și marcând anumite momente ale obiceiului.

Ca și în alte zone transilvănene, bocetul se desfășoară pe un material sonor redus (3, 4, 5 sunete), în structuri prepentatonice și în forme arhitectonice aproape fixe.

Cu totul surprinzător, pentru această parte a țării, ni s-a părut modalitatea de cântare a repertoriului funebru în satul Dâmbu: în grup și la unison.

Nelegată astăzi de motivul „bradului" sau al „zorilor", tematica unor creații este determinată de anumite momente ale ceremonialului funebru.

Aceste date ne determină să considerăm că asemenea creații decurg din vechile cântece ceremoniale, prezente până nu demult și aici; de altfel, tot ca o relicvă, cântecul ceremonial al bradului a fost descoperit recent și în zona apropiată, a Năsăudului.

După cum se știe, balada este mai puțin întâlnită astăzi în Transilvania față de sudul țării. Aproape în toate satele cercetate circulă, în variante asemănătoare, balada *Nevasta fugită*, pe un tip de recitativ epic diferit de cel extracarpatic, în forme arhitectonice fixe și interpretată numai de țărani.

La Miheșu de Câmpie am înregistrat balada *A lu' Nedea* – o variantă locală la *Ghiță Cătăniță*.

Dar, genul cel mai viguros, prezent în cele trei straturi evolutive și mai ales în cel vechi, și într-o diversitate de tipuri melodice, este cântecul propriu-zis.

El se înscrie în stilul general-transilvănean, caracterizându-se prin preponderente pentatonici anhemitonice în starea a 4-a, printr-o melismatică bogată, sistem ritmic parlando-rubato și forme arhitectonice de 3–4 rânduri melodice.

Intrată în tradiție, formula instrumentală din Câmpia Transilvaniei este alcătuită din trei instrumente de bază: „ceteră" (vioară), „contră" (braci, acordat sol, re, la) și „gordonă" (contrabas).

https://biblioteca-digitala.ro

Baza repertoriului o constituie muzica de joc, interpretată de unele formaţii cu o adevărată virtuozitate; pe alocuri (la Sărmaş, Miheşul de Câmpie sau Sâmpetru de Câmpie) acelaşi tip de formaţie abordează şi alte repertorii: cântece propriu-zise sau cunoscuta melodie *Când şi-a pierdut ciobanul oile.*

Iată deci, cum, în condiţiile unei poluări tot mai accentuate a creaţiei orale, există încă zone care se menţin în cadrele tradiţionale şi, mai mult, rezervă documente inedite din inepuizabilul tezaur al spiritualităţii populare.

BIBLIOGRAFIE

Alexandru, Tiberiu, *Muzica populară românească,* Bucureşti, Editura Muzicală, 1975;

Comişel, Emilia, *Recitativul epic al baladei,* supliment la revista „Muzica", 4 (1964), nr. 6;

Mârza, Traian, Gh. Petrescu, *Cântecul vergelului,* în REF, 14 (1969), nr. 2, p. 137–149;

Oprea, Gheorghe, Larisa Agapie, *Folclorul muzical românesc,* Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1983;

Pop, Mihai, *Obiceiuri tradiţionale româneşti,* Bucureşti, ICED, 1976;

Szenik, Ileana, *Melodiile ritualului de înmormântare din ţinutul Năsăudului,* în *Lucrări de muzicologie,* vol. V, Cluj-Napoca, Conservatorul „Gh. Dima", 1969.

MANIFESTĂRI ŞTIINŢIFICE INTERNAŢIONALE

NICOLAE CONSTANTINESCU

● *A 26-a Conferinţă Internaţională de Balade/26 th International Ballad Conference* a fost găzduită, între 19 şi 24 iulie 1996, de Universitatea Ţării Galilor din Swansea (University of Wales Swansea), în organizarea fără reproş a lui *Tom Cheesman,* profesor de germanistică la amintita Universitate. A fost, după aprecierea tuturor celor prezenţi, cea mai reuşită reuniune a specialiştilor în studiul baladei din câte au avut loc până acum, atât ca număr de participanţi (peste 100, cu peste 90 de comunicări), cât şi ca nivel ştiinţific şi profesional.

https://biblioteca-digitala.ro

Conferinţa din Swansea a atras, mai mult ca oricând, cercetători de pe ambele ţărmuri ale Oceanului Atlantic, dat fiind faptul că una dintre temele sale principale a fost consacrată celebrării lui **Francis James Child** (1825–1896), editorul monumentalei colecţii *The English and Scottish Popular Ballads,* în care a intenţionat să includă „orice versiune a oricărei balade englezeşti sau scoţiene existente, cu discutarea cât mai pe larg posibil a cântecelor şi povestirilor înrudite din literatura populară a tuturor naţiunilor". **Sigrid Rieuwerts** (Germania) a evocat cu căldură pe acela care a lăsat „colecţia definitivă a baladelor folcloristice din lumea anglofonă", iniţiatorul mai multor societăţi ştiinţifice (American Folklore Society, The Ballad Society, The Chauser Society) şi a cărui dragoste pentru balade „ar putea fi depăşită numai de devoţiunea sa faţă de trandafiri!"

Nu mai puţin de patru sesiuni au fost consacrate lui Child: **Thomas Pettitt** (Danemarca) a vorbit despre *Balada în tradiţie: în căutarea unei estetici vernaculare;* **Nathan Rose** (S.U.A.) s-a ocupat de istoria literară a baladei *Child Owlet* (Child 291); **Flemming G. Andersen** (Danemarca) a luat în discuţie două variante ale tipului *Child 10,* culese de William Motherwell, scoţând în evidenţă că este vorba de *O baladă şi două viziuni despre lume;* **Tony Conran** (Ţara Galilor) s-a ocupat, într-o manieră entuziasmantă, de balada *The Maid and the Palmer (Child 21),* evidenţiind *Graniţele dintre folclor şi critică.* Despre *Oamenii lui Child* (numele altei secţiuni) au vorbit: **David Atkinson** (Anglia) (faţă de care trebuie să-mi arăt şi aici recunoştinţa, el fiind cel care m-a primit cu o extraordinară bunăvoinţă în casa sa, o noapte, la Londra şi a încercat să-mi arate cât s-a putut din oraşul de pe Tamisa/Themes, semiparalizat în ziua respectivă de greva lucrătorilor de la metrou) a adus informaţii notabile despre *Contribuţia lui Sabine Baring-Gould la colecţia The English and Scottish Popular Ballads* a lui F.J. Child; colega lui de la Shefield (Anglia), **Julia Bishop**, s-a ocupat de un alt colecţionar, James Madison Carpenter, care a adunat din Insulele Britanice 800 de variante de balade cu 700 de melodii, din păcate niciodată publicate; **Mary Ellen Brown** (S.U.A.) l-a evocat pe *Mentorul scoţian al d-lui Child.* Nu putea să lipsească dintr-o reuniune atât de selectă o temă feministă; sub titlul *Femeia şi Child* au prezentat comunicări: **Pauline Greenhill** (Canada), *Cine îşi va săruta buzele roşii ca rubinul: scenarii sexuale în versurile călătoare;* **Donald Holliday** (S.U.A.), *Ucigaşii de femei în balade şi în realitate;* **Miriam Jones** (Canada), *„The Cruel Mother" şi „Mary Hamilton": de la păcat la crimă în baladele despre pruncucidere.*

Tradiţiei baladeşti anglo-scoţiene i s-a subsumat şi secţiunea *Robin Hood* cu vorbitori din Ţara Galilor: **Stephen Knight,** *Robin Hood, F.J.*

https://biblioteca-digitala.ro

Child şi manuscrisul „Foresters" şi **Sarah Todd,** *Robin Hood – eroul cavaler: reprezentări ale agresivităţii masculine în balada de colportaj ('broadside ballad') din sec. al XVII-lea* şi Australia: **Graham Seal,** *Folclorul şi legea: balade despre haiduci în Marea Britanie, Australia şi S.U.A.*

Organizatorului, *Tom Cheesman,* nu i-a fost, desigur, uşor să programeze şi să grupeze zecile de comunicări anunţate; nici participanţilor nu le-a fost uşor să se decidă pentru care sesiune optează, cele mai multe fiind 'la concurenţă'. Este drept că ni s-a pus la dispoziţie un volum cuprinzând rezumatele (sau textul integral al) comunicărilor, încât ceea ce nu ai putut audia se putea consulta în volumul respectiv. În plus, fiind deja tipărite, comunicările au putut fi urmate în voie de discuţii, partea aceasta fiind de asemenea un mare câştig al Conferinţei de la Swansea.

Problema *identităţii,* a specificului local în balade a fost dezbătută într-un număr apreciabil de comunicări grupate pe ţări (culturi), trei sesiuni fiind consacrate gazdelor – Ţara Galilor (Wales), **Mary-Ann Constantine** vorbind despre *Cântecele narative în Britania şi Wales,* **Charlotte Davies** despre *Sensuri contestatare în eposul galez* (Welsh National Eisteddfod), **Rhiannon Ifans** despre *Balada în drama galeză din sec. al XVIII-lea,* **Dafydd Iwan** despre *Balada galeză astăzi,* **Tegwyn Jones** despre *Baladele de colportaj galeze,* **Hefin Jones** despre *Baladele lui Dic Dywyll,* **Phyllis Kinney & Meredydd Ifans** despre *Melodiile baladelor galeze* etc. Merită să menţionăm aici patosul naţional care a străbătut fiecare comunicare, susţinut, într-un spectacol extraordinar dat de artişti locali, care au cântat în limba welsh melodii vechi şi noi cu un pronunţat caracter patriotic, expresie clară a spiritului naţional, a tendinţei acute de a pune în evidenţă specificul poporului, identitatea sa culturală.

Şi alte culturi „mici" şi-au făcut auzit glasul la Conferinţa despre balade de la Swansea, între care unele înrudite, precum cea bretonă (**Isabelle Peere**, *O abordare comparativă a morţii şi a viziunii despre lume în baladele din Newfoundland şi Bretania*; **Francoise Le Saux**, *Cântece de revoltă: Anjella Duval şi balada tradiţională bretonă*), altele îndepărtate, precum cea hispanică din America de Sud (**Sara S. Garcia**, S.U.A., *Ravagiile războiului şi speranţa de izbăvire: analiza intertextuală a trei 'corridos' din El Salvador;* **Amanda Powell**, *Tradiţii populare şi culte în trei 'romances' despre Sor Juana Ines de la Cruz*) ori uzbecă (**Rozia Sultanova**, *Balada în Uzbekistan*) sau egipteană (**Pierre Cachia**, S.U.A., *Compoziţia şi transmiterea baladelor populare egiptene*).

Comunicarea lui **Nicolae Constantinescu** (România), *Întrebări vechi, răspunsuri noi: despre schimbarea perspectivei în studierea baladei,* a avut privilegiul de a fi programată într-o sesiune plenară, desfăşurată în sala Teatrului Municipal din Swansea, moderator fiind **Flemming G. Andersen**

https://biblioteca-digitala.ro

(Danemarca). Am pus în discuţie presiunea ideologică la care a fost supusă cercetarea ştiinţifică umanistă în anii comunismului, micile (sau marile) concesii pe care cercetătorii au trebuit să le facă în timp, capacitatea folcloriştilor de seamă de a evita rigorile cenzurii, realizările notabile din domeniul studiului baladei (Amzulescu, Bîrlea, Fochi etc.). În aceeaşi sesiune, **Wolfgang Braungart** (Germania) a vorbit, pornind de la un concept teoretic al lui Goethe ('Urei'), despre relaţia dintre *antropologia culturală, teoria comunicaţiei şi baladă.*

La rândul meu, am condus o secţiune dedicată *Contextelor contemporane* în cadrul căreia au prezentat comunicări **Anna Czekanowska** (Polonia), *Balada poloneză astăzi: tradiţie versus realitate*; **Maria Samokovlieva** (Bulgaria), *Cântecele epice bulgăreşti şi unele trăsături comune cu cele româneşti*; **Teodora Šapkaliska** (Macedonia), *Tradiţia baladei orale în Macedonia.*

Spaţiului sud-est european i-a fost consacrată şi lucrarea lui **Dagmar Burkhart** (Germania) despre *Balada orală bosniană 'Hasanaginica' ca pretext pentru textele literare*, inclusă în una din cele patru secţiuni *'Oraliteratures'*, în care au mai vorbit **Velle Espeland** (Norvegia), *Baladele orale ca sursă pentru literatura naţională*; **Sheila M. Douglas** (Scoţia), *Tradiţia cărturărească scoţiană*; **Hugh Shields** (Irlanda), *Tradiţia scrisă şi orală în "The Lion's Den"* ('În cuşca leului') (o versiune a acestei teme a fost tradusă, după Schiller, de M. Eminescu, *Mănuşa*); **Loone Ots** (Estonia), *Uciderea soţului în balada tradiţională estoniană.*

Nu am reuşit, desigur, să cuprind în această scurtă dare de seamă toate comunicările prezentate la Conferinţa despre balade de la Swansea, dar cititorul va putea să-şi facă, totuşi, o idee despre varietatea preocupărilor legate de această specie folclorică astăzi, despre noile tendinţe şi direcţii în cercetarea ei.

Deşi la ultimele două reuniuni ale Comisiei de Balade am fost singurul reprezentant al folcloristicii româneşti, trebuie să spun, cu satisfacţie, că realizările cercetătorilor români sunt destul de bine cunoscute celor care au, într-adevăr, un interes major în studierea baladei (chiar şi în accepţia vest-europeană, uşor diferită de ceea ce noi numim 'cântec epic'). De altfel, **Stefaan Top** (Belgia), preşedintele Comisiei de Balade din cadrul SIEF, a menţionat, de câteva ori, numele ţării noastre, tradiţia studierii cântecelor narative în România. A făcut o frumoasă impresie faptul că „Revista de etnografie şi folclor" a publicat un raport despre cea de a 25-a Conferinţă de Balade de la Mellac (Franţa), din 1995 (vezi REF, tomul 41, nr. 1–2, 1996, p. 112–115) şi, în discuţiile finale, s-a sugerat, de către mai mulţi participanţi,

https://biblioteca-digitala.ro

ca o reuniune internaţională de acest fel să fie găzduită de România. Nu m-am putut, desigur, angaja personal la aceasta, dar supun, de pe acum, atenţiei forurilor noastre ştiinţifice (Academia Română, în primul rând) să ia în consideraţie o astfel de sugestie şi să începem demersurile pentru organizarea Conferinţei Internaţionale de Balade din *anul 2000* la Bucureşti. Din anul 2000, pentru că următoarele gazde ale 'baladiştilor' au fost deja fixate: 1997, Ljubljana (Slovenia), 1998 – Germania, 1999, probabil Scoţia.

Nu pot încheia înainte de a menţiona că deplasarea şi participarea la această selectă reuniune ştiinţifică internaţională (ca şi la Conferinţa Societăţii Internaţionale de Studiere a Legendei Contemporane, care a avut loc în continuarea întâlnirii de la Swansea, în localitatea Bath din Anglia) au fost posibile datorită suportului financiar oferit de Universitatea din Bucureşti, din fondurile alocate Facultăţii de Litere. Mulţumesc tuturor celor care au făcut posibilă această deplasare.

● *Societatea Internaţională pentru Studiul Legendei Contemporane (The International Society for Contemporary Legend Research)* se numără, între societăţile de folclor, printre cele mai active, reuniunile specialiştilor în acest domeniu relativ nou în câmpul folcloristicii având loc în fiecare an, începând din 1982. Conferinţa cu tema *Perspective în studierea legendei contemporane,* desfăşurată la Bath, Anglia, între 27 iulie şi 1 august 1996, a fost a 14-a, şi a doua, după cea de la Paris, din 1994, la care am luat parte.

Dat fiind numărul relativ redus de participanţi, cele circa treizeci de comunicări au putut fi programate în opt sesiuni plenare, timp de trei zile şi jumătate, fiecărui vorbitor revenindu-i aproximativ patruzeci şi cinci de minute pentru a-şi prezenta comunicarea şi a răspunde la întrebări.

Uitându-mă acum la titlurile comunicărilor şi la rezumatele puse la dispoziţia participanţilor de către organizatori – **Marion Bowman**, de la Departamentul de Studiere a Religiei, Bath College of Higher Education, şi **Donna Wyckoff**, Universitatea Columbus, Ohio, S.U.A. – îmi dau seama că pentru cititorul român multe par a fi departe de preocupările sale, chiar când în centrul acestora se găseşte folclorul contemporan, desigur. Temele sub care au fost grupate comunicările de la Bath pot să dea, totuşi, o idee despre problematica acestei categorii folclorice contemporane, pe care folcloriştii nord-americani (S.U.A. şi Canada) şi vest-europeni au îmbrăţişat-o cu toată căldura (vezi, ca o dovadă, publicaţia "Foaftale News". Newsletter of the International Society for Contemporary Legend Research, al cărei număr dublu, 40–41, decembrie 1996, p. 24–25, cuprinde o dare de seamă asupra conferinţei de la Bath, semnată de **Philip Hiscock**, şi seria

https://biblioteca-digitala.ro

"Contemporary Legend". The Journal of the International Society for Contemporary legend Research, care ajunsese la vol. 4, în 1994).

Astfel, sesiunea de deschidere a grupat, sub titlul *Trăind într-o lume periculoasă / Living in a Dangerous World*, trei comunicări începând cu aceea a lui **Jan Harold Brunvand**, *Legenda despre creierul scurs în lunga vară fierbinte a lui '95* – un bun exemplu despre ceea ce se consideră a fi o „legendă contemporană" (în timpul verii, din cauza caniculei, un biscuit sau o gogoaşă congelată 'explodează', conţinutul/umplutura căzută pe ceafa cumpărătorului fiind considerat creierul scurs, datorită căldurii sufocante; 'salvat' de către personalul magazinului sau de către cei aflaţi în parcarea supermarketului, cumpărătorul îşi revine şi povestea se termină într-o notă hazlie) şi un model de analiză, pe orizontală şi pe vericală, a difuziunii motivului. („Deşi Legenda despre creierul scurs conţine numeroase elemente contemporane, fondul ei tradiţional include elemente din vechile basme europene cu animale, precum şi povestiri din sec. al XIX-lea despre untul ascuns sub pălărie de către cineva"), concluzia fiind că „În ciuda tuturor celor ce se pot spune despre variaţie, distribuţie şi posibile prototipuri ale legendei despre creierul scurs, când, cum şi unde îşi are ea originea, înainte de 'explozia' din 1994–95, este un mister".

În acelaşi spirit şi-a condus demonstraţia şi **Michael Wilson** vorbind despre *Legendă şi viaţă: 'Moartea prietenului' în Anglia*; el constată cum un fapt de viaţă, larg popularizat de mass-media, readuce în circulaţie un motiv de legendă contemporană cu vechi rădăcini folclorice.

Mark Glazer, unul dintre veteranii studiilor despre legenda contemporană, priveşte specia din perspectiva funcţionalităţii sale, în plan cultural. În *Legenda contemporană – risc şi cultură* punctează exact rostul acesteia în viaţa celor de azi: „Legenda contemporană, specia prin excelenţă a răului şi anxietăţii cotidiene, este plină de riscurile de a trăi în lumea de azi. Legenda contemporană este o categorie narativă ('narrative genre') conţinând un mare număr de povestiri care descriu violenţa fizică şi/sau psihică. Fundamentul acestei violenţe este anxietatea creată de trăsăturile vieţii şi culturii moderne reflectate în aceste naraţiuni. Aria actelor violente din legenda contemporană se întinde de la prietenii ('boyfriends') care se spânzură de copaci până la dezgustul provocat de mâncarea unui şoricel prăjit ('chicken fried rat'). Deşi aceste situaţii par să fie mult mai puţin elaborate ('more pedestrian') decât cele descrise în legendele, miturile şi basmele mai tradiţionale, tocmai aceste acte de violenţă fac legenda contemporană dinamică şi convingătoare. Tocmai această caracteristică face legenda contemporană o poveste de groază în miniatură, care ne reaminteşte riscurile vieţii moderne". În acest punct, **Mark Glazer** se întâlneşte cu **Gary Alan Fine** (absent de la întâlnirea de la Bath), un fin teoretician şi analist al

https://biblioteca-digitala.ro

speciei (vezi recenzia noastră la G.A. Fine, *Manufacturing Tales. Sex and Money in Contemporary Legends*, în REF, tomul 40, nr. 4, 1995, p. 492–3) şi defineşte foarte exact sensul cercetărilor din acest domeniu al folclorului contemporan din cultura epocii postindustriale.

A doua secţiune, *Interferenţe* ('Crossing Boundaries'), a programat comunicările lui **Marion Bowman**, *Legenda contemporană în Bath: trecut şi prezent*; **Edward Chancellor**, *Excese financiare şi legendele lor*; **J.B. Smith**, *„Moaşa Zânelor" ca legendă modernă*; **Bill Ellis**, *"Facetiae" de Poggio. O colecţie de legende contemporane din sec. al XV–lea*. Şi această comunicare cere să stăruim o clipă mai mult asupra ei, căci **Bill Ellis** este unul dintre cei mai activi membri ai I.S.C.L.R., colectând, comentând şi publicând orice naraţiune care intră în rama, destul de largă, a legendei urbane sau contemporane. În cazul de faţă autorul descoperă într-o lucrare de la 1450, *Liber Facetiarum*, a lui Giovanni Francesco Poggio Bracciolini (1380–1459), fost secretar particular la opt papi, o serie de naraţiuni care răspund parametrilor legendei contemporane de astăzi. Fără ca Poggio să le fi numit astfel (termenul nici un exista, de altfel), *facetiae* care circulau în mediul secretarilor papali anticipează specia în discuţie aci. „Unii se plâng că termenul folosit de noi este prea larg şi că principiile sale ar trebui definite mai exact. Ceea ce poate fi adevărat: dar Poggio a perceput o relaţie de adâncime similară între o serie de povestiri medievale înrudite şi, în unele cazuri, strămoşii legendelor contemporane".

Secţiunea *Noi orizonturi* ('Broadening Our Horizons') i-a avut ca vorbitori pe **Jay Mechling**, *Cercetarea legendei contemporane şi studiile culturale americane*; **Sigrid Schmidt**, *Sicrie pe maşină – trei aventuri namibiene*; **Gillian Bennett**, *Aspecte medicale ale legendei 'Păianjănul din umflătură' şi povestirile înrudite*. Această din urmă comunicare vine în continuarea celei prezentate la Paris, în 1994 (*Aspecte medicale ale legendei 'Şarpele din sân'*), punând în discuţie gradul de veridicitate, credibilitate al unor incidente medicale. **Gillian Bennett** este unul dintre glasurile cele mai autorizate în câmpul cercetării legendei contemporane, studiile sale vizând aspectele teoretice de bază ale speciei: relaţiile acesteia cu basmul (*The Color of Saying: Modern Legend and Folktale*, „Southern Folklore", 1, 1993), credibilitatea ca un criteriu de delimitare a categoriilor narative contemporane (*Women's personal experience stories of ancounters with the supernatural. Truth as an aspect of storytelling*, ARV. Scandinavian Yearbook of Folklore, vol. 40, 1984), statutul speciei (*Contemporary Legend: An Insider's View*, "Folklore". Journal of the Folklore Society, vol. 102, 1991), culegerea categoriei în context (*Playful Chaos: Anatomy of a Storytelling Session*, în *The Questing Beast*. Perspectives on Contemporary Legend. Volume IV, Edited by Gillian Bennett and Paul Smith, 1989) şi multe altele pe care, cu amabilitate, mi le-a trimis după întâlnirea de la Bath.

https://biblioteca-digitala.ro

În sesiunea de luni, 29 iulie, *Media and Mediums*, prezidată de Sandy Hoobs, **Nicolae Constantinescu** a prezentat comunicarea *Legenda contemporană se îndreaptă spre... est!* S-a făcut menţiune la faptul că specia a fost prezentată publicului din România chiar din momentul începutului interesului pentru aceasta în America, de către Jan Brunvand, de faţă la acest congres, dar că puţini folclorişti români s-au arătat cu adevărat interesaţi să o studieze mai în profunzime. Am ilustrat, cu câteva exemple, existenţa a numeroase tipuri de legende contemporane sau urbane în unele texte literare, în ziare şi, desigur, în circulaţia orală în România şi am încercat să explic (şi să-mi explic) de ce unele teme, extrem de frecvent întâlnite în ţările vestice, nu se găsesc, încă, în ţările din estul Europei. Trebuie făcută, de altfel, menţiunea că participarea europenilor s-a oprit undeva pe Dunărea mijlocie, în Austria, cel care semnează aceste note fiind singurul participant de dincolo de această limită. Discuţiile ca atare au fost destul de animate: Jan Harold Brunvand a încercat să-şi reamintească în ce împrejurări a auzit povestea despre autostopistul dispărut, integrată de D.R. Popescu în romanul său *Vânătoarea regală* (1968); Mark Glazer a făcut referire la un roman al unui autor spaniol în care motivul apare ca o modalitate narativă a romanului politic; Véronique Campion-Vincent a promis că-mi va trimite versiunea franceză a scrierii respective şi s-a ţinut de cuvânt – este vorba despre Manuel Vásquez Montalbán, *Historias de fantasmas 1986 (trad. fr. Histoires de fantômes*, 1993).

În aceeaşi secţiune, **Joann Conrad** a vorbit despre *Pericolul străinului: intertextualitatea în legendele despre răpirile nereuşite*; **Joseph Feller** despre *Legenda electronică: performare, culegere şi analiză*; **David Cornwell** şi **Sandy Hoobbs** despre *Reprezentarea picturală a legendei contemporane.*

Secţiunea de după-amiază, condusă de Gillian Bennett, a grupat comunicările: *Moshe Carmi în experimentul de la Ein-Harod: legende contemporane într-un kibbutz israelian*, de **Galia Shenberg** şi **Rachel Ben-Cnaan**; *Dar există oare vrăjitoare bune? Turişti, fundamentalişti şi adoratori ai zeiţelor în Salem, Mussachusetts*, de **Faye Ringel**; *Legende contemporane şi poveşti mincinoase ('tall tale') în programul 'Barrelman' al unei staţii locale de radio din Newfoundland în anii '30, de Philip Hiscock.*

După o zi de pauză, în care participanţii au avut posibilitatea să vadă câteva locuri istorice renumite din Anglia, precum Wells şi Glastonbury, acesta din urmă faimos şi pentru extrem de colorata lume a noilor credincioşi, constituind aşa-numita "New Age" în credinţele religioase, lucrările conferinţei au fost reluate cu comunicările din secţiuna *Gen, clasă şi context* prezentate de **Irina Ozernoy**, *De ce n-o fi folosit ea cada de baie? O analiză a tipului 'The Crushed Dog'*; **Shirley Arora**, *'Cealaltă' Llorona: când femeia înlăcrimată nu lăcrimează.*

https://biblioteca-digitala.ro

O altă secţiune a grupat sub genericul *Crimă şi dovadă* comunicările lui **Brian McConnell,** *Nu vorbi în somn: aceasta ar putea fi o altă legendă* şi **Véronique Campion-Vincent**, *Ochiul care vorbeşte* (despre credinţa, nefondată ştiinţific, că pe retina victimei s-ar imprima imaginea criminalului şi că aceasta, fotografiată, ar putea servi ca probă împotriva acestuia; arestări; prezenţa acestei 'superstiţii' într-un mare număr de opere literare etc.).

Ultima sesiune a conferinţei a adus în faţa auditoriului comunicările lui **Paul Smith** (preşedintele I.S.C.L.R., editorul publicaţiilor acesteia), *Privirea de aici: o abordare alternativă a legendei contemporane;* **Pearl Gluck**, *Folosirea povestirilor hassidice în mărturiile despre holocaust ale supravieţuitorilor din Ungaria*; **Donna Wyckoff**, *'Are toate mărcile...',. Identificarea legendelor contemporane înainte, precizarea cursului lor;* **Michael Goss,** *Înjurături ţigăneşti pe terenurile de fotbal.*

A fost, cum se vede din această sumară prezentare, o conferinţă bogată în comunicări şi, mai ales, un prilej de discuţii libere, uneori la un pahar cu bere sau la o cafea, despre această specie extrem de vie a folclorului (!!!) contemporan. Chiar dacă pentru noi ea ar putea să pară periferică şi neinteresantă, preocupaţi fiind încă de moştenirea trecutului, de ecourile încă viguroase pe care acesta şi le trimite către cei de azi, cercetarea legendei contemporane/urbane (termenul este şi el un obstacol în adoptarea speciei) nu poate fi ignorată. Câştigurile rezultate din studierea acesteia, mai ales în plan teoretic, sunt de necontestat, ca să nu mai vorbim despre faptul că, în vest, mulţi colegi de-ai noştri au găsit în culegerea şi publicarea acestui tip de naraţiuni o sursă incredibilă de venituri: Ralf Wilhelm Brednich, profesor de etnologie la Universitatea din Göttingen (Germania), a publicat, în ultimii ani, mai multe volume cu povestiri de acest fel, obţinând un mare succes de public şi de casă (vezi Anca Goţia, recenzie la R.W. Brednich, Die *Spinne in der Yucca-Palme / Păianjenul din Yucca-Palme*, 1991; *Die Maus im Jumbo-Jet* / Şoarecele din Jumbo-Jet, 1992; *Das Huhn mit dem Gipsbein / Găina cu piciorul în gips*, 1993, în „Anuarul Institutului de Cercetări Socio-Umane Sibiu", II, 1995, p. 259–261).

De altfel, materialul românesc a intrat deja în atenţia cercetătorilor din alte părţi, cum am semnalat în nota *Legenda contemporană sau urbană*, în REF, tomul 40, nr. 5–6, 1995, p. 594–596.

Prin excelenţă 'contemporane', naraţiunile discutate la conferinţa de la Bath (Anglia) reprezintă un teritoriu prea puţin explorat la noi, plin de surprize şi de satisfacţii pentru cei ce se încumetă să-i treacă hotarul.

https://biblioteca-digitala.ro

ION MUŞLEA, **Icoanele pe sticlă şi xilogravurile ţăranilor români din Transilvania**, Bucureşti, Editura „Grai şi Suflet – Cultura Naţională", 1995, 238 p. (text în limbile română, franceză, engleză şi germană)

Istoria acestei cărţi începe cu şaptezeci de ani în urmă. În primăvara anului 1926, tânărul Ion Muşlea, recent sosit de la Paris, primeşte invitaţia profesorului Romulus Vuia de a lucra în orele de după-amiază la „Muzeul Etnografic al Ardealului", de curând înfiinţat. Activitatea la Muzeu a lui Ion Muşlea a cuprins şi cercetarea picturii pe sticlă şi a xilogravurilor ţăranilor români din Ardeal. În primăvara anului 1928, Ion Muşlea face prima cercetare în vestitul sat de iconari de la Nicula. A colecţionat mai multe icoane pentru Muzeul Etnografic, a făcut fotografii, dar mai ales a cules informaţii despre vechiul meşteşug al iconarilor şi despre drumurile lor de desfacere. „Imaginea ce mi se închega despre arta iconarilor pe sticlă, evoluţia şi răspândirea ei în Ardeal, se preciza din ce în ce mai mult. Începusem să redactez materialul adunat în vederea unei lucrări" (Ion Muşlea, *Contribuţii la cunoaşterea mişcării folclorice româneşti între anii 1925–1965*, în „Anuarul de folclor", Cluj, vol. I, 1980, p. 11). În toamna aceluiaşi an, profesorul Vuia hotărându-se să nu mai participe la congresul internaţional de artă populară, ce urma să se ţină la Praga în octombrie 1928, l-a delegat pe Ion Muşlea să reprezinte Muzeul. Fixându-şi ca subiect *Icoanele pe sticlă la românii din Ardeal*, comunicarea lui Ion Muşlea, ţinută în franţuzeşte şi cu proiecţii, a trezit interes şi discuţii. Artur Gorovei, participant şi el la Congres, i-a cerut un rezumat pentru a fi publicat în „Şezătoarea" (Ion Muşlea, *Icoanele pe sticlă la românii din Ardeal*, în „Şezătoarea", vol. XXIV, 1928, p. 143–146). În extenso şi cu unele completări, comunicarea a apărut în lucrările congresului, purtând titlul *La peinture sur verre chez les Romains de Transylvanie (Travaux du I-èr Congrès des arts populaires*. Prague, 1928; Paris, 1931, tome I, p. 113–116).

Stimulat de acest prim succes, Ion Muşlea publică în anul următor *Pictura pe sticlă la românii din Şcheii Braşovului* (în rev. „Ţara Bârsei", 1929, nr. 1, p. 36–52), o cercetare amănunţită cuprinzând şi informaţii despre meşteşugul de la Nicula, din Ţara Oltului, precum şi date istorice. În acelaşi an, editorul parizian P. L. Duchartre i-a cerut lui Muşlea o lucrare mai amplă despre icoanele pe sticlă şi xilogravurile populare româneşti.

„Am redactat un studiu şi am trimis manuscrisul în toamna anului 1929, împreună cu aproape 100 de fotografii şi vreo 10 icoane excepţional de frumoase, care urmau să fie reproduse în culori. Apariţia lucrării a fost anunţată, în anul 1930, în prospectele casei de editură Duchartre sub titlul *L'imagerie et le verre peint des paysans roumains* par Ion Muşlea (Un volume /23/29cm/sur beau papier grenu mat. 110 pages, 92 illustrations en electrotipie et 8 facsimiles hors-texte en couleurs. Couverture en couleurs"). Din cauza crizei economice, editorul a dat faliment şi nici până astăzi n-am primit fotografiile şi mai ales icoanele trimise" (*Contribuţii*, p. 12).

Acest fapt nu l-a descurajat pe Ion Muşlea. Interesul pentru aceste categorii de artă ale poporului nostru l-a făcut să-şi continue cercetările, devenind şi mare colecţionar de icoane şi xilogravuri populare. În 1939, Ion Muşlea publică un studiu de sinteză despre *Xilogravurile ţăranilor români din Ardeal* (În „Artă şi tehnică grafică", 1939, caietul 8, p. 35–56, cu 44 reproduceri), lucrare bine apreciată de critica de specialitate.

REF, tom 42, nr. 5–6, p. 523–547, Bucureşti, 1997

https://biblioteca-digitala.ro

În 20 iulie 1940, Ion Muşlea m-a invitat să facem împreună achiziţii de icoane pe sticlă din zona Sebeşului: Lancrăm, Laz şi Căpâlna. Deplasarea a fost considerată „foarte fructuoasă", achiziţionându-se câteva piese „deosebit de preţioase, fie prin vechimea, fie prin frumuseţea lor" (Ion Muşlea, *Contribuţii*, p. 45). Cu această ocazie, Ion Muşlea mi-a destăinuit un secret: luase iniţiativa creării, de către Comisia Monumentelor Istorice din Transilvania, a unui muzeu de icoane pe sticlă. Avea şi aprobarea lui N. Zigre, ministrul Cultelor. Pentru postul de custode al Muzeului se gândise la mine, „în amintirea ceasurilor noastre de gravuri şi sticle", cum se exprima în 4 oct. 1939, în dedicaţia unei cărţi (G. Opresco, *L'art du paysan roumain*, 1937). Dar răpirea Clujului a zădărnicit proiectul. Icoanele achiziţionate – cu totul 50 piese – au fost încorporate în anul 1964 în colecţiile Muzeului de Istorie din Cluj (Ion Muşlea, *Contribuţii*, p. 45, nota 85).

Problema acestor realizări deosebit de importante ale artei populare româneşti n-a încetat să-l preocupe pe Ion Muşlea. În anul 1957 a făcut şi cercetări pe teren, la Huedin şi Mărgău, pentru a stabili evoluţia meşteşugului zugrăvirii pe sticlă până în zilele noastre. De aceea a primit bucuros oferta Editurii de Stat pentru Literatură şi Artă de a face o lucrare despre icoanele pe sticlă şi xilogravurile populare, ilustrată cu peste o sută de reproduceri (18 în culori şi 91 în alb-negru). La începutul lui octombrie 1957 a prezentat-o redacţiei. „În toamna anului 1958 am făcut corecturile, iar în decembrie am văzut macheta: reproducerile – mai ales cele în alb-negru – erau admirabile. Din nenorocire, tipărirea lucrării a fost oprită din cauza implicaţiilor religioase ale subiectului şi ale reproducerilor. Încercările editurii de a o publica totuşi, cu modificări cerute de moment, n-au reuşit. Se vede că aceasta este soarta lucrărilor mele despre icoanele pe sticlă şi xilogravuri, anunţate în prospecte, cataloage şi buletine bibliografice, ca urmând să apară. Să sperăm însă că acest lucru va fi posibil într-un viitor apropiat" (Ion Muşlea, *Contribuţii*, p. 38).

Totuşi acest „viitor" n-a fost posibil până la sfârşitul vieţii sale (1966). Iată de ce salutăm cu justificată satisfacţie apariţia acestei lucrări, editată de dl Ion Şerb, în cadrul Editurii „Grai şi suflet". Ea reprezintă cel mai important studiu al lui Ion Muşlea, a cărui elaborare l-a preocupat pe folclorist de-a lungul întregii sale vieţi: de la tinereţe până la bătrâneţe. Tipărită în patru versiuni, lucrarea de fapt cuprinde 60 de pagini, cu multe figuri în text, urmate de 64 reproduceri în culori. Tipărirea plurilingvă în acelaşi volum a dus inevitabil la repetarea unor pagini auxiliare: note, bibliografie, lista reproducerilor, în total 17 pagini, care înmulţite cu patru ne dau 68 de pagini, mai mult decât lungimea textului de bază. Dacă s-ar fi tipărit în ediţii unilingve n-ar fi costat 30 000 şi „desfacerea" ar fi fost mai uşoară. Dar nu acest aspect este esenţial pentru aprecierea valorică a studiului, o exemplară sinteză ştiinţifică a unui interesant şi singular domeniu al artei noastre populare.

După un capitol introductiv privind originea şi răspândirea acestui meşteşug la români şi la popoarele învecinate, autorul prezintă tehnica de lucru, materialele folosite şi modurile de desfacere. În capitolul III ni se prezintă tematica (exclusiv religioasă!), subliniind în acelaşi timp legătura cu folclorul, întrebându-se dacă aceste icoane „nu fac chiar parte integrantă din el". „E sigur, scrie Muşlea, că ţăranii nu ţineau icoanele în casă pentru frumuseţea lor intrinsecă sau pentru a-şi împodobi pereţii, ci pentru considerente religioase şi superstiţioase. În neştiinţa lor de carte, mai ales oamenii dn popor: ţărani, păstori, mici meşteşugari credeau, din vremuri vechi, în care reminiscenţele păgâne erau foarte puternice şi numeroase – că unii sfinţi deţin o putere magică, îi apără de boli sau îi tămăduiesc de ele, le păzesc vitele sau semănăturile, ajutându-le să crească sau să sporească, având atribuţii bine definite şi foarte preţioase pentru viaţa omului de la ţară şi chiar a orăşanului" (p. 15). În continuare sunt arătate atribuţiile Sf. Gheorghe: „aduce primăvara, verdeaţa şi frunza şi toate îmbelşugările ei; încheie codrii, fâneţele şi toată verdeaţa câmpului; este stăpânul rodurilor, al vitelor mulgătoare şi al păsărilor; apără de strigoaiele care iau mana grânelor şi a vitelor; ciobanii îl ţin pentru sănătatea vitelor, ca să fete oile în timp dulce şi frumos, pentru că e mai mare peste

https://biblioteca-digitala.ro

lupi, pentru că dă ajutor celor ce sunt în război" (p. 16); Sfântul Nicolae este aducător de noroc, Haralambie apără de ciumă, Sf. Ilie este stăpânul ploilor, Sf. Petru apără de grindină şi de lupi etc.

În continuare, Ion Muşlea relatează aprecierile de care s-au bucurat icoanele pe sticlă din partea specialiştilor şi a oamenilor de cultură (N. Iorga, G. Oprescu, Nicolae Tonitza, C. Brăiloiu, L. Blaga ş.a.). „Meritul «descoperirii» lor, al punerii lor în valoare, pentru marele public, se datoreşte, de o parte, profesorului Romulus Vuia – care încă din anul 1928 a expus, în Muzeul Etnografic din Cluj, un mare număr din ele – de altă parte, Şcolii Sociologice de la Bucureşti. Ocupându-se, în cercetările monografice ale satelor noastre, de toate manifestările vieţii poporului, ea a ajuns şi la colecţionarea icoanelor din satul Drăguş. A fost o idee fericită ca Seminarul de sociologie al Universităţii din Bucureşti să organizeze, în 1933, o expoziţie de icoane pe sticlă făgărăşene" (p. 18). Alte expoziţii au fost organizate, sub egida Ministerului Propagandei Naţionale, de Ionel Ioanidu (1942) şi de Const. Brăiloiu (1943). Icoanele pe sticlă au fost astfel „lansate" şi pictori ca Nicolae Brana, Ion Vlasiu şi alţii au început să le imite. Specialiştii şi publicul mare s-au interesat din ce în ce mai mult de ele; au început să se facă colecţii pentru muzee (dar şi particulare) şi multe icoane au luat chiar drumul străinătăţii.

În partea a II-a a studiului, Ion Muşlea prezintă planşele în culori, începând cu cele de la Nicula, continuând cu cele din zona Făgăraşului şi Valea Sebeşului. Concluzionând asupra valorii artistice a icoanelor pe sticlă, Ion Muşlea scrie: „În ele găsim tot ceea ce poate fi mai autentic popular, iar cele mai reuşite exemplare izbutesc uneori să se înalţe până la adevărate valori de frumuseţe rustică" (p. 22).

★

Dacă meşteşugul zugrăvirii pe sticlă s-a răspândit din Nicula în cel puţin 15 sate şi oraşe ardelene, meşteşugul gravurii pe lemn de către ţărani nu s-a practicat decât într-un singur sat: Hăşdate, aşezat la 3 km de Gherla şi despărţit numai printr-un deal de Nicula. „Pentru amănunte, scrie Muşlea, să se consulte şi studiul nostru *Xilogravurile ţăranilor români din Ardeal* (extras din „Artă şi tehnică grafică", 1939, nr. 8), din care am reprodus sau rezumat – firește, cu oarecare modificări şi adausuri – mare parte din paginile ce urmează. Cetitorul va găsi acolo şi alte vreo 30 reproduceri de stampe" (nota nr. 90, p. 42).

Despre originea meşteşugului nu s-a păstrat nici o tradiţie la Hăşdate. În stadiul de astăzi al informaţiilor, nu putem preciza nici cine anume i-a învăţat pe aceşti ţărani să graveze. Autorul presupune că ei au deprins meşteşugul de la călugării mănăstirii din Nicula sau de la vreun meşter-gravor sau călugăr-tipograf venit din alte părţi, în pelerinaj. Pe stampele găsite la Hăşdate se întâlnesc cinci nume: Gheorghe Pop, Nechita Morariu, Simion Pop, Onisie Pop şi Andrei Man. Gravorii erau înrudiţi între ei şi se asociau ca să nu le „fure" alţi săteni secretele tehnicii. Gravorii foloseau exclusiv table de lemn tare – de măr sau de păr sălbatic –, fără noduri şi care nu crapă. Instrumentul principal de care se serveau la gravat era „penţălușul", o limbă de briceag bine ascuţită, şi, pentru locurile unde era mai mult de scobit, o daltă mică. Urmează informaţii amănunţite despre tehnica „tipăririi" xilogravurilor, despre colorarea şi desfacerea lor.

În ceea ce priveşte iconografia, varietatea subiectelor este mult mai mică la stampe decât la icoanele pe sticlă. Din totalul de vreo sută de stampe, putem stabili preferinţa pentru anumite scene din viaţa Sf. Fecioare (Bunavestire, Naşterea), a lui Isus (Botezul, Cina cea de taină, Coborârea de pe cruce, Învierea) sau pentru anumiţi sfinţi: Gheorghe, Nicolae, Haralambie, Proorocul Ilie, Arhanghelii Mihail şi Gavril, Sf. Constantin şi Elena, Sf. Paraschiva ş.a. „Alături de icoanele pe sticlă, dar fără să aibă efectul decorativ şi valoarea lor artistică, xilogravurile – afirmă Ion Muşlea – constituie una din cele mai preţioase mărturii

https://biblioteca-digitala.ro

ale unei arte atât de interesante şi neaşteptate, care a înflorit, timp de un veac, într-un singur sat românesc din Transilvania" (p. 36).

Concluzionând asupra întregii sale lucrări, Ion Muşlea scrie: „Aşteptăm cât mai numeroase studii despre aceste două manifestări artistice. În afară de interesul ştiinţific, ele ar însemna şi un act de recunoştinţă faţă de nenumăraţii artişti-ţărani care s-au aplecat, cu răbdare şi pasiune, asupra tablei de lemn sau de sticlă, însufleţind-o cu personaje sau scene tradiţionale, cu imagini din lumea înconjurătoare zugrăvite în mod naiv şi stângaci, desigur, dar cu câtă sinceritate şi prospeţime!" (p. 36).

Şi într-adevăr, exemplul lui Ion Muşlea a fost urmat de mulţi cercetători. Să amintim pe cei mai importanţi: Cornel Irimie, Ioan Apostol Popescu, dar mai ales Iuliana şi Dumitru Dancu, care ne-au dat cel mai complet studiu despre *Pictura ţărănească pe sticlă* (1975). În acest context, Ion Muşlea are avantajul începuturilor, aşa cum ne exprimam într-un studiu din 1945: „Meritul întâilor cercetări ştiinţifice în domeniul picturii pe sticlă îi revine lui Ion Muşlea" (Gh. Pavelescu, *Pictura pe sticlă la români*, în „Revista Fundaţiilor Regale", 1945, p. 635). E păcat că lucrarea lui Ion Muşlea ajunge atât de târziu să intre în circuitul valorilor ştiinţifice. Dar mai bine mai târziu decât niciodată!

Nu putem încheia această succintă prezentare a studiului scris de Ion Muşlea, fără a face o constatare puţin îmbucurătoare. Pe măsură ce a crescut interesul oamenilor de ştiinţă şi cultură faţă de pictura populară pe sticlă, în aceeaşi măsură a început să scadă interesul ţăranilor faţă de aceste icoane. Cuvintele scrise de noi, cu o jumătate de secol în urmă, sunt la fel de adevărate şi astăzi. „Trebuie să spunem că dispariţia icoanelor pe sticlă reprezintă o mare pierdere pentru patrimoniul artistic al neamului. În primul rând cei care au moştenit talentul picturii de la generaţiile anterioare sunt puşi în imposibilitate de a-l mai exercita. Iar în al doilea rând, posibilităţile latente ale ţăranului român în domeniul picturii vor rămânea pentru totdeauna pecetluite. Căci nu trebuie să uităm că ţăranul român a dovedit prin singura sa manifestare picturală – icoanele pe sticlă – acelaşi simţ artistic ca şi în arta crestăturilor, broderiilor, a ceramicei, sau în poezia şi muzica populară. Prin dispariţia acestei picturi s-a închis pentru poporul român un capitol de valorificare artistică. Renaşterea ei în mediul rural apare astfel ca o datorie de ordin totodată naţional şi universal" (*ibidem*, p. 635).

Gh. Pavelescu

OFELIA VĂDUVA, **PAŞI SPRE SACRU. Din etnologia alimentaţiei româneşti**, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 1996, 242 p.

Scrisă de cea mai bună specialistă într-un domeniu extrem de important al antropologiei culturale, alimentaţia, cartea doamnei Ofelia Văduva este un adevărat eveniment editorial.

A existat tendinţa să se acorde alimentaţiei doar atenţia cuvenită unei „liste de bucate" şi, multă vreme, în disciplina noastră, preocupările legate de studierea ştiinţifică, din perspectivă antropologică, a acestui domeniu au fost sporadice, dovadă fiind şi lipsa unei bibliografii româneşti serioase. Prejudecăţile sau, s-ar putea spune, poate, „nejudecăţile" au fost înlăturate de studiile dnei Văduva, care au demonstrat că analiza atentă a faptelor primare, rezultate în urma unor cercetări sistematice, făcută din perspectiva antropologiei sociale şi culturale, duce la conceperea unui discurs care evidenţiază simbolica actului alimentar, fie el cotidian sau sărbătoresc, ritual sau ceremonial.

https://biblioteca-digitala.ro

Contribuția autoarei începe de la acuratețea și vastitatea materialului primar (atât de teren, în mare parte propriu, cât și bibliografic), trece prin epuizarea celor mai importante surse teoretice ca să ajungă la elaborarea unui punct de vedere hermeneutic original.

Cartea este structurată în patru capitole: I. *Preliminarii teoretice*; II *Simbolism alimentar*; III. *Practici rituale alimentare*; IV. *Actul alimentar creator de rol și statut social* și este însoțită la sfârșitul fiecărei părți de o foarte detaliată bibliografie care cuprinde și trimiteri la materialul primar.

Deși diferite ca întindere, toate capitolele au o egală importanță în economia lucrării, deoarece se susțin reciproc și demonstrează corectitudinea ideii de la care autoarea a pornit în scrierea acestei cărți, și anume că: „Actul alimentar care deține un loc central în experiența umană implică, mai mult decât orice activitate, tehnici și simboluri, reguli și norme de conduită, tabuuri și prescripții. Studierea lor poate contribui la explicarea comportamentului uman în numeroase împrejurări, ca și a motivațiilor mentale care se găsesc la baza actelor umane în diferite momente" (p. 230).

Prima parte a lucrării pune în discuție perechile *natură / cultură, cotidian / sărbătoresc, alimentație ceremonială / ritual* și demonstrează complementaritatea acestor elemente, unele dintre ele, la prima vedere, părând a avea certe valențe dihotomice. Autoarea afirmă existența unei complexități a actului alimentar, care transgresează biologicul, și își sprijină afirmația pe o vastă informație teoretică. Dacă am fost obișnuiți să găsim în studiile de etnologie, cu referiri la tema în discuție, în special spectacularul, dna Ofelia Văduva, în spiritul celor mai moderne idei care se vehiculează astăzi și care subliniază importanța vieții de zi cu zi în cunoașterea antroposului, ne descoperă cotidianul, firescul și ne arată că sărbătorescul și zilnicul sunt fațete ale aceluiași întreg. O contribuție originală a autoarei este și felul în care rezolvă, la nivelul temei luate în discuție (dar cu posibilități de extindere și la alte domenii ale disciplinei noastre), vechea controversă de accepțiuni a termenilor „ceremonial" și „ritual". Astfel, dna Văduva precizează că: „...o definiție a *alimentației ceremoniale* ar desemna sistemul de bunuri și practici alimentare care (prin tehnici de preparare speciale, mod de consumare și comportament reglat de norme stricte) se detașează de cotidian, contribuind la solemnizarea unor momente cu implicații accentuate în relațiile sociale din comunitate" (p. 21), în timp ce „ ... *alimentația rituală* se cantonează mai ales în planul spiritual al vieții tradiționale" (p. 21–22).

O dată stabilite reperele teoretice, capitolul II ne introduce în hermeneutica alimentației populare, care este văzută ca un act dublu de comunicare, între oameni și între oameni și divinitate. În cursul acestui complex schimb sunt folosite o mare varietate de semne, de la cele primare până la cele mai complexe, de la alimentele propriu-zise până la gestualitate, cuvinte etc.

Ideea pe care se construiește textul acestei părți a cărții este „sublimarea alimentelor în imaginarul cultural" (p. 31). Autoarea discută simbolica alimentelor naturale, a celor transformate prin preparare, a pâinii și a altor produse care se fac din cocă, a colacilor.

Introduse într-un subcapitol intitulat *Alimente naturale*, mierea, laptele, oul, sarea, peștele, vinul sunt prezentate pe mai multe paliere: istorico-mitologic, religios, care permit încadrarea fiecărui element într-un spațiu cultural lărgit, ceremonial și ritual, cu originale materiale primare culese de autoare din toate zonele noastre. Autoarea demonstrează nu numai o bună cunoaștere a bibliografiei și a realității românești, dar și capacitatea de a circumscrie elementele autohtone în antroposul indo-european.

Cu paginile consacrate pâinii, dna Văduva intră în hermeneutica celui ce ar putea fi considerat simbolul alimentar major și descifrează setul de semne care-i permite pâinii să transmită mesaje între semeni și între oameni și divinitate și să servească nu numai de mediator, dar și de agent de consacrare. Metaforele nu trebuie comentate: *cocă vie și cocă moartă* situează pâinea între substitut și element al vieții; este în același timp simbol și sursă

https://biblioteca-digitala.ro

a existenței. Formularea este emblematică pentru întreaga lucrare, deoarece definește planurile pe care se mișcă tot textul cărții, cel al realității palpabile și cel al mentalității, la fel de adevărate, ascunsă sub veștmântul simbolului, ale cărui voaluri sunt înlăturate pe rând de autoare. Poate cel mai bun argument al acestei afirmații este constituit de subcapitolul *Sinteze simbolice în aluat*, contribuție majoră la cunoașterea colacilor. De altfel, primele studii ale dnei Văduva au avut ca obiect analiza acestui tip de împletituri în aluat și astăzi nici o lucrare serioasă care ar avea ca temă colacii nu ar putea să nu se refere (dacă nu chiar întemeieze!) pe lucrările acesteia. Transgresând semnul grafic propriu-zis, simplu, cercul, crucea, sau complex, pasărea, șarpele, omul, autoarea comentează simbolica fiecărui tip de colac. Discursul se întemeiază pe o vastă cunoaștere a materialului primar ilustrativ pentru elementele prezentate și argumentația, centrată pe diverse ceremoniale și ritualuri, dezghioacă semnul, pe variate paliere, pentru a ne convinge de primatul și perenitatea simbolurilor. Totodată străbate ideea sincretismului culturii populare, cu mult mai convingător prezentată de acest tip de analiză decât orice afirmație sentențioasă.

Deși extrem de concise, paginile consacrate colivei, păstii și mucenicilor ajung ca să ne releve simbolica fiecăreia dintre aceste alimente rituale. Coliva este o „metaforă a vieții și a morții, având la bază bine cunoscutul simbolism al grâului ce racordează viața cu moartea prin reînviere" (p. 82); pasca, prin actele ce îi însoțesc prepararea, prin regulile la care se supun cele care o fac și cei care o duc la biserică și o mănâncă, prin forma și ornamentica ei, „se corelează cu simbolul renașterii și regenerării inclus în temporalitatea sărbătorii și vizează revitalizarea..." (p. 86), are „puteri purificatoare" (*ibid.*), iar mucenicii, cu variantele terminologice: sfinți, bradoși, brânduși, sâmți, sunt prezentați ca modelări din aluat ce aparțin deopotrivă cultului morților și simbolicii regenerării, parte a complexelor ritualuri de reînnoire a timpului de la începutul primăverii.

Pentru descifrarea sensurilor acestor „metafore alimentare" este discutată nu numai forma și compoziția lor, ci se subliniază practicile de preparare și contextele în care este oferită această hrană.

O dată comentate și analizate alimentele și simbolica lor, capitolul *Practici rituale alimentare* ne introduce în complexitatea actelor ce însoțesc producerea, datul și primitul hranei în anumite ocazii (cu o atentă comentare a acestor prilejuri), interdicțiile și sacrificiile alimentare. Este, de fapt, capitolul în care accentul cade pe mentalitatea care a generat complicatul sistem de norme ce de multe ori sunt o parte foarte importantă a diferitelor ceremonialuri și rituri. Coerența discursului face și mai convingătoare demonstrația originală a autoarei care, plecând de la simbolica generală a faptelor, le comentează așa cum apar în ethnosul românesc, formulă de discurs pe care dna Văduva a ales-o pentru întreaga carte și care, de altfel, este unul dintre importantele atuuri ale volumului.

Autoarea, rezumând principalele interdicții legate de actul cotidian al hrănirii (*Prescripții și interdicții*) și arătând caracterul lor dual: social și ritual, pregătește ampla analiză care urmează și care este deschisă de comentarea postului, văzut ca practică ascetică; considerațiilor referitoare la semnificațiile religioase li se adaugă cele care stabilesc locul postului în gândirea tradițională, dna Văduva relevând elementele comune de transcendență, între laic și religios, sacru și profan. Interesant este modul în care sunt rezolvate aceste dihotomii, care în mentalitatea populară nu sunt deloc ireductibile, una dintre posibilele punți fiind sensul moral, comun oricărei etici, indiferent de caracterul sorgintei ei.

Reluarea unor afirmații ale lui Mircea Eliade și Emile Durkheim este unul dintre suporturile pe care se susține afirmația că postul este un sistem de semne care permit comunicarea cu divinitatea, aserțiune bine documentată de argumente istorice și, mai ales, de fapte etnografice.

O foarte complexă analiză a darului este făcută în subcapitolul *Dialogul magic al darurilor*. Autoarea discută trăsăturile sociale și culturale ale acestui act, care are ca punct de

https://biblioteca-digitala.ro

pornire reciprocitatea, detaliind diferitele sale categorii. Pentru prima oară în literatura noastră de specialitate, după ştiinţa noastră, se face o departajare a darurilor după semnificaţii, la fel ca şi a ofrandelor şi ni se oferă o dezghiocare a substanţei lor, cu ample referiri la ospitalitate, care nu mai este văzută (aşa cum a apărut prea adesea în lucrările unor experţi) ca o caracteristică a unor grupuri aşa-zis „primitive". Cel mai complex ni s-a părut capitolul *Sacrificiul animalier. Dimensiuni spirituale*, în care este reconsiderat termenul de sacrificiu în sine, din perspectiva comunicării şi a renunţării. Viziunea creştină este completată de analiza modelului în devenire istorică şi la nivelul individului, ceea ce permite o abordare semantică a fenomenului sacrificial, văzut şi analizat ca un cumul de simboluri.

Principalele puncte de vedere ale antropologiei europene privitoare la teoria sacrificiului sunt discutate paralel cu ideile conţinute de *Biblie* şi prezentarea este completată şi exemplificată de materiale primare originale româneşti. Evident, dna Văduva nu face o simplă consemnare, ci pătrunde în semantica sacrificiului demonstrând existenţa, în mentalitatea populară românească, a unui sistem coerent de simboluri. În cadrul acestui discurs este prezentată masa comună, contextual (actanţi, timp, prilej), împărţită în „masa cu semenii" şi „masa cu strămoşii", ambivalenţa mergând pe acelaşi tip ca şi *dar/ofrandă*, complementaritate şi nu dihotomie; „masa cu Divinitatea", deşi în aceeaşi secvenţă, oarecum este aparte dat fiind accentul spre transcendent.

Fără să sublinieze nici un moment importanţa legăturilor pe care le face, autoarea prezintă, în fapt, un original discurs despre teluric şi divin, laic şi religios din punct de vedere hermeneutic.

Încheierea volumului este făcută de o scurtă discuţie asupra *Actului alimentar creator de rol şi statut social*, în care accentul cade pe femeie, actant şi participant, păstrător şi inovator. Într-o societate care funcţionează încă pe structuri în care femeia apare ca un complement şi mult mai rar ca vioara întâi, capitolul este necesar şi îndeamnă la reconsiderarea rolului şi statutului tradiţional feminin.

Lucrarea dnei Ofelia Văduva, întemeiată pe o foarte bună cunoaştere a lucrărilor teoretice şi pe o calitate de excepţie a materialului primar informativ, este o extrem de valoroasă contribuţie la cunoaşterea domeniului abordat, prin originalitatea şi coerenţa demonstraţiei.

Alina Ioana Ciobănel

EUGEN COMŞA, **Figurinele antropomorfe din epoca neolitică pe teritoriul României,** Bucureşti, Editura Academiei, 1995, 224 p.

Cartea dnului E. Comşa continuă şi întregeşte o mai veche preocupare a autorului, concretizată în seria de studii dedicate figurinelor neolitice – *Date despre un tip de figurină neolitică de os*, în SCIVA, 27, 1976, 4; *Figurinele de marmură din epoca neolitică pe teritoriul României*, în „Pontica", IX, 1976; *Despre figurinele „en violon" din aria culturii Gumelniţa*, în „Pontica", X, 1977; *Les figurines en os appartenant à la phase moyenne de la culture Gumelniţa*, în „Dacia", XXII, 1979; *Typologie et signification des figurines anthropomorphes neolithiques du territoire roumaine*, în vol. *Les religions de la préhistoire*, Valcamonica Symposium, Capo di Ponte, 1975; în colaborare cu Octavian Răut, *Figurine antropomorfe aparţinând culturii Vinča descoperite la Zorlenţu Mare*, în SCIVA, 20, 1969. Elaborarea prezentei lucrări, căreia i se va adăuga una similară referitoare la figurinele

https://biblioteca-digitala.ro

zoomorfe. se înscrie într-un proiect amplu care constă într-o lucrare de sinteză despre epoca neolitică de pe teritoriul României. Pentru aceasta autorul a înaintat deja spre tipărire un volum despre obținerea hranei în cursul epocii neolitice și este pe cale de a finaliza un altul. privitor la uneltele de silex din aceeași perioadă.

Cartea debutează cu un istoric al descoperirilor și cercetărilor figurinelor antropomorfe, începute în deceniul șapte al secolului XIX. O primă triere a informației are în vedere suportul material al pieselor – de lut ars, de os, de marmură, de aur; fiecare beneficiază de un capitol aparte. Pornind de la premisa că figurinele reflectă aspecte ale suprastructurii comunităților neolitice, problemelor de cultură materială și spirituală li se dedică ultimele două capitole ale cărții. Partea a doua conține planșe cu desene ale tuturor exemplarelor prezentate, ceea ce, în mare. se suprapune inventarului de figurine găsite, până în prezent. pe teritoriul României.

Criteriul cronologic oferă sistematizarea materialului în interiorul capitolelor, oferind implicit imaginea răspândirii geografice a figurinelor. În coordonatele oferite de fiecare cultură arheologică în parte, autorul operează cu criteriul tipologic, căci este căutată piesa reprezentativă pentru o anume cultură sau fază a ei, fără a fi neglijate variante ale sale sau chiar figurinele atipice; în acest sens, capitolul III se intitulează *Tipuri deosebite de figurine de lut ars.*

La conținutul informativ extrem de bogat al cărții contribuie faptul că sunt descrise cu lux de amănunte toate figurinele; un exemplu îl oferă bagajul de informații atașat unei piese descoperite la Păuca, aparținând culturii Petrești, căreia îi sunt arătate toate detaliile. Ea „are capul mic. cu nasul arcuit, mărginit de înțepături ovale, redând ochii, și de una mai mare. reprezentând gura. Lobii urechilor sunt lățiți lateral și fiecare are câte un mic orificiu. pe mijloc. Gâtul este gros și înalt. Partea de sus a corpului este mică, scundă, cu sânii rotunzi. slab reliefați. Brațele sunt ca două prelungiri laterale, scurte, subțiate spre vârf. Partea de jos a figurinelor (sic!) este masivă, cu steatopigie accentuată. După părerea lui Iuliu Paul. steatopigia la figurinele culturii Petrești este documentată numai pe acelea din faza Petrești A. Abdomenul nu este preominent. Picioarele le are groase, relativ scurte, fără indicarea labelor. În față, mai jos de sâni și pe spate, are un decor din linii incizate. Pe partea din față sunt două benzi late, ornamentate, ambele puțin oblice. Prima este alcătuită din trei linii incizate. paralele și distanțate. Între ele sunt linii regulate, în zig-zag. Cea de-a doua bandă. făcută între partea inferioară a abdomenului și până deasupra genunchilor, este formată din patru linii incizate, paralele, cu linii în zig-zag între ele. Pe fesele figurinei sunt trasate două benzi similare, acoperite cu aceleași linii în zig-zag. Deasupra și dedesubtul lor sunt mai multe linii incizate, paralele, dese. Pe piciorul păstrat sunt câteva linii paralele, oblice, grupate câte două" (p. 34–35). Pe lângă cele „obișnuite", sunt descrise cu aceeași acurateță figurine colorate. purtând mască, așezate pe un scăunel sau pe pământ, cărând o greutate în spate (p. 42), vase antropomorfe (p. 43) etc. Majoritatea sunt reprezentări feminine. Când aspectul exterior al pieselor ridică întrebări asupra posibilelor reprezentări și funcții pe care le-ar fi avut la data construirii lor, interesul autorului se manifestă și în această privință, Domnia sa propunând. de exemplu, o ipoteză interesantă referitoare la o serie de obiecte mici din os. provenite din aria culturii Gumelnița: pornind de la câteva constatări obiective, autorul trage concluzia că. deși prin formă se aseamănă în conturul omenesc, „piesele respective au fost întrebuințate în alte scopuri, probabil practice". „Înclinăm să credem că ele au făcut parte. ca elemente componente, din instrumente muzicale. Ne gândim la instrumente simple, prelungi. cu câte trei corzi" (p. 66), informație utilă pentru o mai bună cunoaștere a nivelului de cultură artistică a oamenilor neolitici. Uneori atitudinile personajelor îi permit autorului să stabilească paralele etnografice de tipul analogiei între figurine Hamangia 1, care au zona pieptului puțin lățită lateral, de la care pornesc brațele subțiri în relief, cu palmele așezate pe abdomen. și constatarea că, „Până nu demult, în vestul țării noastre [observăm totuși că zona

https://biblioteca-digitala.ro

nu se suprapune culturii Hamangia, n.n. L.J.] femeile gravide obișnuiau să țină mâinile pe abdomen, ca și acelea redate pe figurine" (p. 44). Despre câteva figurine aparținând culturii Gumelnița, faza Jilava, ce reprezintă femei în picioare, purtând câte un vas pe cap, autorul apreciază că acestea „reflectă un obicei străvechi, practicat de femeile neolitice din comunitățile culturii Gumelnița, anume acela de a purta vase, eventual alte greutăți, pe cap. După cum se știe, un astfel de obicei este bine atestat și în zilele noastre, în regiunile din sudul Peninsulei Balcanice" (p. 119). Ținând cont de faptul că, în ceea ce privește teritoriul României, „tocmai din zonele în care s-au retras, în vechime, comunitățile de la sfârșitul culturii Gumelnița, se practică de către femeile zilelor noastre același obicei, de a purta vasele pe cap" și că mai spre sud, „în zona de dealuri din nord-vestul Munteniei și nord-estul Olteniei, în regiunea județului Olt, în prezent, vasele se poartă pe umeri și nu pe cap", este ridicată întrebarea dacă ..nu cumva avem de-a face, cel puțin cu o continuitate a unui obicei din vechime până astăzi, în nord-vestul Munteniei" (p. 119).

Rezolvarea problemelor tehnice este indispensabilă bunei funcționări și dinamici a oricărei comunități, astfel încât ar fi inoportun să se vorbească despre produse finite ale unei epoci, trecându-se sub tăcere etapele tehnologice care au dus la crearea lor. Nu foarte frecvent, probabil datorită nivelului actual al cunoștințelor ce privesc acest sector de activitate al perioadei neolitice, dar și pentru că dominanta cărții este arheologia și nu etnografia, lucrarea dnului Comșa oferă totuși sugestii asupra tehnicilor de lucru. Figurinele din faza Cucuteni A au fost „de obicei modelate din lut curat, fără amestec, fiind lucrate, aproape totdeauna, din două jumătăți, bine sudate între ele. Figurinele fazei au fost arse la roșu. Dimensiunile lor variază între 4 și 25 cm" (p. 37). În ceea ce privește obiectele de lemn, era cunoscută „metoda de a îmbina diferitele componente ale mobilelor prin metoda cepului, adică prin facerea unor găuri ovale, în placa spetezei [unui scaun din așezarea gumelnițiană de la Jilava, n.n.], și fixarea în ele a capetelor înguste, a marginilor celeilalte părți a scaunului. O astfel de metodă este destul de complicată și presupune anumite cunoștințe speciale în privința prelucrării lemnului. Prin urmare, faptul poate duce la presupunerea existenței unor meșteri în realizarea mobilierului neolitic" (p. 104). Exemplul este edificator pentru ilustrarea avantajelor unei viziuni interdisciplinare, câtă vreme de la observarea atentă a unui obiect și a modului său de confecționare s-au putut extrage informații asupra modului de organizare a societății (existența specializării profesionale).

În capitolul VII, *Elemente ale vieții materiale și figurinele neolitice*, sunt abordate sectoarele îmbrăcăminte, încălțăminte, pieptănătură, podoabe și piese de mobilier ale comunităților neolitice de pe teritoriul României; reperele cronologic și zonal oferă sistematicitate expunerii. Aprecierea ornamentelor de pe figurine ca piese de îmbrăcăminte urmează, de cele mai multe ori, o argumentație pertinentă, despre o piesă ce aparține culturii Boian, găsim subliniat faptul că „picioarele figurinei nu sunt separate prin adâncitură prelungă sau prin linie incizată și că decorul continuă de pe un picior pe altul. Ținând seama de cele de mai sus, considerăm că decorul descris imită pe acela al unei piese de îmbrăcăminte, anume un tip de fotă. În cazul în care ornamentul de pe figurină ar fi redat tatuajul, spiralele ar fi fost trasate pe fiecare picior în parte" (p. 78). Ca elemente vestimentare socotite a fi redate pe figurine apar fota, rochia lungă legată la mijloc cu un brâu lat, rochia largă în talie sau „en cloche", bluza cu bretele, un cojocel, brâul etc. Ca elemente masculine sunt brâul și „un soi de pantaloni" (cultura Precucuteni) etc.; figurinele masculine fiind puține, informațiile referitoare la costumația bărbătească sunt la rându-le sărace. Adăugăm că tiparele de croire a pieselor vestimentare sunt diverse (mai ales în ceea ce privește rochiile) și specifice anumitor culturi. Datele despre încălțăminte sunt expuse de asemenea pe culturi, în ordine cronologică. Alături de personaje desculțe apar figurine încălțate cu cizme, opinci, sandale (?), papuci, toate de diferite tipuri. În cazul în care părul a fost redat pe figurine, el apare fie lăsat liber pe spate și (sau) pe umeri, cu cărare sau fără,

https://biblioteca-digitala.ro

fie prins în coc (mai rar) sau împletit în cozi. Studierea pieptănăturilor este utilă înţelegerii diferenţierilor sociale după criteriul vârstei. Obiceiul, atestat pe tot teritoriul României în sec. XX, de a marca printr-un anumit mod de purtare a părului apartenenţa la o categorie socială sau alta, este susceptibil de o vechime foarte mare, fără ca acesta să certifice, după opinia noastră, în mod indubitabil o continuitate. Semnalăm două figurine aparţinătoare fazei Cucuteni A, găsite la Truşeşti, care reprezintă tinere negravide cu părul împletit în patru cozi lăsate pe spate, ca şi sugestia lui E. Comşa „că în arealul culturii Cucuteni, pe întinsul Moldovei exista obiceiul ca tinerele necăsătorite, ca să se diferenţieze de cele măritate, să poarte părul lung, împletit sub formă de cozi, aşezate pe spate" (p. 47). Dintre podoabele prezentate, cele mai frecvente sunt mărgelele, mai rar brăţările; pe majoritatea figurinelor feminine de lut nu au fost redate podoabe. Studierea diferitelor categorii de materiale din epoca neolitică face posibilă cunoaşterea şi a unor piese de mobilier din acea vreme. Printre ele, multe scăunele, măsuţe de cult, posibile paturi, lăzi pentru păstrarea rezervelor de grâu etc.; „pe lângă alte materiale, şi tipurile de scaune miniaturale de lut ars constituie elemente specifice pentru o cultură sau alta, deci sunt strâns legate de o anumită populaţie, de obiceiurile şi credinţele ei" (p. 103).

O primă problemă ridicată de relaţia *Figurinele neolitice şi aspecte ale vieţii spirituale* (cap. VIII), mai precis ale manifestărilor magice şi ceremoniale este cea a **tatuajelor**. Pentru a separa elementele decorative de pe figurine în reprezentări ale pieselor de îmbrăcăminte şi reprezentări ale tatuajelor, un criteriu operant îl oferă posibilitatea ca ornamentele de pe faţa figurinelor să reprezinte tatuajul (p. 107). Situaţia se complică în cazul ornamentelor de pe corp, când delimitarea devine mai dificilă. Vorbind despre îmbrăcăminte am văzut cum autorul o separă de tatuaj; despre o piesă descoperită la Fărcaşu de Sus (cultura Dudeşti), decorată cu motive spiralice de linii incizate pe sâni şi pe umeri, D-sa apreciază că „un tatuaj nu se poate face direct pe sâni. Prin urmare, considerăm că ornamentele amintite sunt ale ţesăturii îmbrăcămintei" (sugerăm totuşi că în asemenea situaţii este posibil ca personajele redate prin figurine să fi fost pictate cu ocazia manifestărilor ritual-ceremoniale, caz în care interdicţia tatuării sânilor nu s-ar mai menţine). Cultura cea mai bogată în figurine susceptibile de a reda tatuajul este Gumelniţa; în cadrul acesteia piesele din os „tatuate" reprezintă copii (p. 109–110). O seamă de figurine antropomorfe din epoca neolitică au redate pe feţele personajelor **măşti**, fapt care ar putea reflecta obiceiul ca ele să fi fost folosite şi pe feţele oamenilor cu ocazia unor manifestări religioase, pe care E. Comşa le leagă în special de cultul fertilităţii şi al morţilor (p. 115); în ceea ce priveşte cultul morţilor o problemă o ridică faptul că doar figurinele feminine (cu excepţia „Gânditorului" de la Hamangia care, împreună cu „Femeia şezând" „au redate pe faţă câte o mască, în poziţie oblică" – p. 111) apar mascate. Cea mai bogată în informaţii despre măşti este, până la ora actuală, cultura Vinča. Cercetarea figurinelor antropomorfe oferă informaţii şi asupra domeniului **coreologic** al vieţii spirituale a epocii neolitice. Despre dansuri (E. Comşa le apreciază pe toate ca fiind rituale) „datele documentare [...] nu sunt prea multe, fiind vorba de reprezentări plastice" (p. 115). Din faza de tranziţie de la cultura Boian la Gumelniţa datează figurina cea mai veche redând un bărbat dansând. „După părerea noastră, figurina înfăţişează un personaj executând un dans, compus din salturi şi alte diferite mişcări. Un astfel de dans, desigur, că nu îl interpreta oricine, ci numai anumite persoane deosebite (de tipul vracilor), din cadrul comunităţii" (p. 116). Piese care au servit ca suport sau picior de vas înfăţişează grupuri de personaje, îndeosebi femei, dansând ceea ce a fost identificat cu o horă (v. de ex. celebra „Horă de la Frumuşica" aparţinând perioadei Cucuteni A). „Despre picioarele de vase sau despre suporturi au fost formulate două păreri deosebite: una conform căreia figurinele feminine reprezintă cariatide, fiecare grup sprijinind câte un vas. După a doua părere, grupurile de personaje redau dansatoare, care execută un dans ritual similar horelor din zilele noastre" (p. 117). E. Comşa atribuie acestor piese „o anumită semnificaţie de caracter magic legată, probabil, de cultul fertilităţii" (p. 117). Legate de manifestări ale

https://biblioteca-digitala.ro

complexelor magice ce au funcționat în perioada neolitică sunt și obiectele de tip **amuletă** sau **talisman,** cărora, fără să li se fi acordat un subcapitol aparte, le-a fost punctată de-a lungul lucrării posibilitatea existenței și funcționării: este și cazul unei figurine de aur descoperite în dreptul sternului unui copil, în cadrul necropolei gumelnițene de la Vărăști: „astfel de figurine erau purtate atârnate de gât de către fete și femei" (p. 125); de asemenea numeroase figurine de os erau probabil purtate „atârnate cu un șnur de către fete și femei tinere, în directă legătură cu cultul fertilității" (p. 124).

Scrisă într-un limbaj accesibil nu doar arheologilor, cartea se adresează în egală măsură etnologilor prin conținutul său informativ și prin căile spre problematizare pe care le deschide. „Carte de lucru", ea își găsește locul pe masa de studiu a oricărui cercetător al istoriei, religiei și culturii populațiilor care au trăit pe teritoriul României.

Laura Jiga

VIRGILIU FLOREA, **Folcloriști ardeleni. Colecții inedite de folclor,** Academia Română – Filiala Cluj-Napoca, Cluj-Napoca, Editura Transilvania Press, 1994, 92 p.

Dl prof. Virgiliu Florea, cel care a debutat în 1967, sub îndrumarea lui I. Mușlea, semnând „contribuții minuțioase, urmărite cu tenacitate, despre trecutul folcloristicii transilvănene" și care avea să impresioneze ulterior printr-o teză de doctorat atent elaborată, în spiritul acurateții științifice, asupra activității folcloristului Enea Hodoș (1974), se distinge din nou prin relativ recenta sa lucrare *Folcloriști ardeleni. Colecții inedite de folclor,* apărută sub egida Academiei Române, filiala Cluj-Napoca, în 1994.

Lucrarea se deschide cu un *Cuvânt înainte* al autorului, ce avertizează atât pe lectorul „specializat", cât și pe iubitorul de fenomen folcloric de pretutindeni, că „textele colecțiilor în discuție se caracterizează, cu puține excepții, prin arhaicitate, autenticitate și frumusețe poetică".

Cele cinci capitole ce urmează acestei deschideri sunt urmarea unor mai vechi preocupări de istorie a folcloristicii românești ale dlui Virgiliu Florea, după cum urmează:

1. *Dimitrie Cioflec, folclorist* (p. 7–46) reprezintă reluarea unui studiu anterior, *Dimitrie Cioflec, folclorist,* din „Anuarul Muzeului Enografic al Transilvaniei pe anii 1965–1967", Cluj, 1969, p. 377–408; 2. *Augustin Bunea, culegător de poezii populare* (p. 46–66) constituie o altă punere în valoare a unui studiu precedent cu același titlu din „Revista de etnografie și folclor", 12 (1967), nr. 1, p. 61–73. Capitolele mediane sunt revigorante prin ineditul informației; 3. *Culegeri folclorice inedite ale elevilor din Blaj (1876–1879)* – (p. 66–114) și 4. *Un septiman din Blaj, colaborator, la 1878, al lui B.P. Hasdeu* (p. 114–145), ambele plasând tărâmul Blajului într-un con de lumină benefică, estimat ca fiind un teritoriu al proliferării factorului folcloric autentic, începând cu citarea lui Nicolae Pauleti, discipol al lui Timotei Cipariu, care culege „cea dintâi mare și autentică colecție de poezie populară românească făcută pe teren". Sunt menționați I. Micu-Moldovan, Alexiu Viciu, Al. Ciura, Teodor Petrișor și Iosif H. Lița și se reiterează importanța pe care a avut-o, în secolul al XIX-lea, revista „Filomela" – ce impune la rândul său reevaluarea personalității lui Iosif Vasile, Pantelie Vălean și Ioan Brânzeu.

Ultimul capitol, 5. *Preocupări folclorice în revista manuscrisă «Rosa cu ghimpi» (1877–1894) a studenților români de la Universitatea din Budapesta,* ca și primele două secțiuni, își are rădăcinile în preocupări de dinainte, regăsindu-se sub același titlu în

https://biblioteca-digitala.ro

„Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1971–1973". Cluj-Napoca, 1973 (p. 683–718).

Cartea, privită în ansamblu, este organizată, la nivelul fiecărui capitol, într-un sistem binar: prezentarea contextului social-istoric din care se decupează valoric o şcoală folcloristică sau o personalitate distinctă a unui folclorist şi prezentarea sui-generis a unor texte reprezentative.

Utilizarea unui set de ilustraţii (fotografii, documente) îmbunătăţeşte elaborarea minuţioasă. Statutul organizat şi documentat al prezentării invită la o lectură atentă.

Elena-Carletta Brebu

SIMION FLOREA MARIAN, **Legende despre flori, insecte şi păsări.** Ediţie alcătuită, îngrijită şi prefaţă de Ilie Moise, Sibiu, Editura Transpres, 1996, 182 p.

Toate studiile, sintezele şi culegerile apărute sub semnătura lui Simion Florea Marian poartă pecetea lucrului bine făcut şi gândit.

Legende despre flori, insecte şi păsări, apărută de curând la Sibiu într-o ediţie alcătuită, îngrijită şi prefaţată de domnul Ilie Moise, stârneşte interesul, deopotrivă, al folcloriştilor, etnografilor, botaniştilor şi zoologilor, lingviştilor, căci materialul tipărit, chiar dacă selecţia este, neîndoielnic, subiectivă, poate purta cel puţin două alte titluri: *Mic tratat de botanică şi zoologie* sau *Mic dicţionar de botanică populară românească* etc.

Pentru că lucrarea este, într-adevăr, restrânsă, valoarea ei rezultă însă şi din faptul că multe din aceste legende au fost salvate de la pieire datorită atenţiei mereu vii a lui Simion Florea Marian. Totdeauna bine informat şi intenţionat, la zi cu tot ceea ce se tipărea, academicianul Marian a adunat material din mai toate zonele ţării, din publicaţiile ce apăreau în diverse oraşe româneşti.

Importanţa acestor legende despre flori o pot confirma botaniştii noştri, care întâlnesc, recitind textele, echivalente populare ale diferitelor denumiri date plantelor răspândite pe teritoriul românesc: *Cordalis cava* este planta pe care tot românul o denumeşte, mai simplu, „brebenel". Din texte nu rămânem doar cu numele plantelor, ci şi cu caracteristicile lor, cu descrierea amănunţită. Untişorul, spre exemplu (*Ranunculus ficaria*), creşte prin păduri, tufişuri, livezi umbroase şi umede şi apare primăvara: „[...] s-a prefăcut într-un buburel şi s-a lăsat la fundul apei, din părăuţul pe lângă care se preumbla [...]. Cum se topeşte gheaţa, îndată răsare şi sălăţica şi ca atare stă el apoi la pândă pe lângă părăuţe [...]" (p. 44).

Zoologul, citind legendele despre insecte şi păsări, poate avea satisfacţii. Căci descrierea checheriţelor, spre exemplu, care sug sângele oilor şi sunt de un roşu întunecat sau cărămiziu-întunecat, ei, specialiştii, pot să o găsească dezvoltată, cu mai multe alte detalii, într-un tratat ştiinţific, sub titlul *ixodes ricinus*.

Legendele selectate de domnul Ilie Moise sunt importante şi sub aspectul lor formal. Ce-i drept, multe din aceste texte vin să înrăutăţească părerea unor specialişti care susţin că legenda nu are schemă poetică proprie. La nivel structural, textele sunt organizate ca nişte povestiri (unele), cele mai multe ne amintesc de basme şi câteva doar răspund unei scheme formale tipice legendei ca specie folclorică.

Busuiocul, ca să luăm un singur exemplu, are formulă de deschidere proprie legendei: „Odată, e mult de-atunci, o copilă..." şi formulă de încheiere tipică acestei categorii: „De atunci se numi floarea, după numele amantului, care se chema Busuioc" (p. 24).

https://biblioteca-digitala.ro

Foarte interesante, rămân cele cu structuri hibride: încep în maniera basmului („zice că era odată un împărat şi-o împărătească cari aveau toate bunătăţile de pe lume, numai copii nu aveau...") şi sfârşesc cu formulă de legendă („Şi deoarece Floarea, adică fiica împăratului, a fost prefăcută în floare tocmai pe timpul Paştilor, de aceea se numeşte şi floarea aceasta Floarea Paştilor" – p. 27).

Etnograful recunoaşte multe din obiceiurile, ritualurile, credinţele românilor, din felul lor de viaţă, citând aceste legende. *Palma voinicului* ne spune clar că românii îşi plâng morţii trei zile, timp în care răposaţii stau întinşi pe laiţă şi apoi sunt înmormântaţi. În următoarele zile mama sau cea mai apropiată femeie a mortului merge şi boceşte la ţintirim. Mai aflăm din această legendă că, răsărind o floare ciudată pe mormântul fiului, planta ce semăna cu o mână de flăcău, mama o smulge şi fuge cu ea la preot – sfătuitorul oamenilor simpli, de la sate. Acesta, mirat, vine la locul unde odihneşte băiatul şi se roagă adânc pentru liniştea lui. Mai mult, sfătuieşte pe părinţii celui dus în lumea fără dor să-l lase să odinească în pace, în sânul lui Dumnezeu care i l-au dat şi la care s-a întors.

Aceasta este mentalitatea omului simplu, care priveşte moartea fără „supărare", ca pe ceva aflat la mâna Domnului.

Culegerea de legende alcătuită de Sim. Fl. Marian şi selectată de domnul Ilie Moise dovedeşte încă o dată că marele nostru etnolog a înţeles şi apreciat genialitatea creatorului popular, perspectiva largă în simplitatea lui, capacitatea de a imagina şi explica subtil şi perfect motivat geneza sistemului în al cărui centru se află el însuşi.

Aurelia Zmeu

IOAN G. BIBICESCU, **Corespondenţă.** Ediţie alcătuită, îngrijită, studiu introductiv, note şi bibliografie generală de Virgiliu Tătaru, Drobeta-Turnu-Severin, Centrul Creaţiei Populare Mehedinţi, Editura Radical, 1996, 214[–248] p.

Personalitatea complexă a lui I. G. Bibicescu se cere readusă în conştiinţa noastră, nu doar ca o imagine cu o rezonanţă particulară într-una dintre epocile trecute, ci şi ca exemplu de îmbinare simbiotică a unor calităţi aparte (folclorist, gazetar, om politic), generate de cel mai onest şi cald patriotism.

De la stingerea din viaţă a lui I. G. Bibicescu s-au scurs deja 72 de ani, iar apariţia volumului **Corespondenţă**, sub egida Centrului de Creaţie Populară Mehedinţi, 1996 şi sub directa îngrijire a dlui Virgiliu Tătaru, este un gest pios şi salutar, deoarece plasează într-o lumină fidelă obiectivităţii activitatea de-o viaţă a celui ce s-a născut la 8 octombrie 1848 la Cerneţi, judeţul Mehedinţi.

Lucrarea a presupus o elaborare minuţioasă şi un demers laborios în plan documentar, având o structură tripartită: 1. un „cuvânt înainte" semnat de Nicolae Iorga, urmat de un consistent studiu introductiv sub semnătura lui Virgiliu Tătaru; 2. un corpus de epistole definitorii pentru toate domeniile de activitate ale lui I. G. Bibicescu; 3. un set de fotografii – mărturii istorice ale epocii.

Prima parte a acestei cărţi debutează cu portretul lui I. G. Bibicescu în viziunea lui Nicolae Iorga: „Cetitorul pasionat, ziaristul cu avânt, culegătorul cântecelor populare..." (p. 5). Urmează studiul dlui Virgiliu Tătaru, care îşi asumă rolul de a-l situa şi de a-l decupa din epoca sa pe redactorul jurnalului „Românul": „Când vorbim sau aşternem pe hârtie

https://biblioteca-digitala.ro

rânduri despre C. A. Rosetti. Mihail Kogălniceanu, Ion C. Brătianu, Petre Carp. Ion Ghica. Nicolae Iorga [...] este absolut obligatoriu să ne referim, într-un fel sau altul, şi la cel care a fost I. G. Bibicescu. Şi aceasta pentru că destinele acestor luminaţi vizionari s-au armonizat, cu o incredibilă forţă, în momentele cruciale ale poporului român"(p. 6).

Editorul a punctat activitatea jurnalistică a lui I. G. Bibicescu, colaborările la publicaţiile: „Românul de duminică", „Libertatea", „Constituţiunea", „Conştiinţa naţională", „Epoca", „Cugetarea", „Actualitatea", „Revista Dunării" ş. a., dar accentul cade pe jurnalul „Românul", în redacţia căruia (la alegerea liberă a lui C. A. Rosetti), I. G. Bibicescu va lucra timp de 12 ani.

Se va evidenţia apoi rolul istoric şi politic pe care I. G. Bibicescu şi l-a asumat pe deplin, în momentul 1877, iar cuvintele acestuia sunt perfect valabile şi astăzi: „Nu suntem datori încă o dată să afirmăm şi să declarăm în faţa Europei că România este o naţiune care va şti să moară pentru apărarea drepturilor şi că, liber de orice legătură cu Turcia, statul român este absolut independent?" (*Adunarea deputaţilor din 9 Mai*, în „Monitorul Oficial al României, nr. 18/27 mai/8 iunie 1877).

Secvenţa a doua a cărţii, alcătuită dintr-un număr de epistole al căror caracter se-nscrie în latura edilitară, economică, politică – şi prea puţin intimă –, reprezintă o strălucită evidenţiere a activităţii lui I. G. Bibicescu: funcţionar la primăria din Bucureşti, deputat în parlament, consilier comunal al primăriei din Bucureşti, locţiitor de primar al Bucureştiului (1883), director (din noiembrie 1895), viceguvernator (1914–1916), guvernator (1916–1921) şi guvernator onorific (1922–1924) al Băncii Naţionale.

Lectura acestor pagini imprimă cititorului o accentuare a simţământului de apartenenţă la neamul românesc, conturează voinţa asumării istoriei ca pe o moştenire şi ca pe o datorie sacră şi dovedeşte încă o dată că adevăratele valori – indiferent de domeniul în care se impun – sunt viabile, eterne.

Ultima secvenţă a lucrării dlui Virgiliu Tătaru cuprinde un set de imagini (fotocopii) reprezentând, printre altele: Banca Naţională a României, intrarea prinţului Carol în România la 14/27 martie 1866, un portret al reginei Elisabeta, al regelui Carol I etc., dar şi fotografii ale lui B. P. Hasdeu, N. Iorga, P. P. Carp, Th. Rosetti şi alţii.

Volumul este întregit de o bibliografie generală minuţioasă, cu 125 de trimiteri.

Ca un amendament: considerăm că meritele de folclorist sunt insuficient conturate. Facem referire aici la culegerea de folclor *Poezii populare din Transilvania* a lui I. G. Bibicescu, apreciată în epocă de B. P. Hasdeu, şi, de asemenea, la monografia comunei Vâlcele – judeţul Covasna (1881–1886) care conţine aproximativ 500 piese (doine, strigături, colinde, cântece bătrâneşti ş.a.), lucrare elogiată de G. Ionescu-Gion pentru fidelitatea reproducerii textelor populare. Se pare, de asemenea, că tot lui I. G. Bibicescu îi datorăm substituirea sintagmei „culegător de folclor" cu noţiunea de „folclorist" (v. *Dicţionarul folcloriştilor*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1979).

Lucrarea este meritorie şi poate fi socotită un început de drum.

Elena-Carletta Brebu

„Revista de etnografie şi folclor". tomul 41, nr. 1–2 şi 3–4/1996

Surmontând cu greu dificultăţile economiei de piaţă, cea mai prestigioasă apariţie editorială de etnografie şi folclor a Academiei Române se „încăpăţânează" să apară ritmic.

De altfel, nr. 1–2 gravitează în jurul a două evenimente de referinţă în cultura românească: împlinirea a 130 de ani de la înfiinţarea Academiei Române şi a 40 de ani de

https://biblioteca-digitala.ro

apariție neîntreruptă a „Revistei de etnografie și folclor". Acestor două evenimente li se datorește prezența în paginile acestor prime numere ale lui 1996 nume de prestigiu precum cele ale acad. Virgiliu N. Constantinescu, prof. Paul H. Stahl, prof. dr. Al. I. Amzulescu, prof. dr. Ion. Șeuleanu, prof. dr. Titus Moisescu. Este un bun prilej de rememorare a momentelor hotărâtoare pentru așezarea pe baze riguros științifice a studiilor și culegerilor de folclor, cât și pentru evocarea unor figuri proeminente ale acestui segment al culturii naționale. Totodată, la cele două aniversări, se conturează, deopotrivă, profile mai puțin cunoscute, proiecte neîmplinite, tendințe și trasee posibile în etnologia modernă. În rubricile „Note și discuții", „Recenzii" și „Breviar", sunt prezentate evenimentele anului 1995, întruniri internaționale, publicații periodice și noi apariții editoriale.

Celălalt volum, cuprinzând nr. 3–4, are ca puncte de referință două manifestări științifice desfășurate la sfârșitul anului trecut: „Congresul spiritualității românești" (Herculane, 17–19 noiembrie) și „Etnografia românească în localitățile din arcul intracarpatic" (Sf. Gheorghe, 25 noiembrie). Revista publică o seamă dintre lucrările prezentate la aceste întruniri conferindu-le astfel o circulație amplă și bine meritată. Un alt eveniment al anului 1995, „Centenarul Blaga", este punctat prin trei articole care elogiază personalitatea poetului-filosof, înscriind-o pe rând în operele culturii universale, sentimentului românesc al ființei și în cea a culturii tradiționale orale. Rubrica de „Studii și materiale" propune puncte de vedere tradiționale sau novatoare asupra sacrului, profanului și sărbătorescului într-o fericită reuniune de nume și într-o unitate de subiecte. Remarcăm deschiderea a două rubrici: „Folcloriști și etnografi contemporani" (o idee valoroasă a redactorului-șef, dr. Al. Dobre, de a institui un potențial dialog între personalități și cititori prin creionarea profilelor celor mai reprezentative și prin furnizarea unor biografii complete) și „Ancheta internațională REF" realizată de prof. dr. Nicolae Constantinescu de la Catedra de Etnologie și Folclor a Universității din București, stăruind asupra acesteia din urmă întrucât tema mi se pare deosebit de incitantă: *De ce studiez folclorul azi?* Răspunsurile sunt așteptate de la oricine mai are romantismul de a crede într-o existență prezentă și viitoare a culturii populare.

Narcisa Știucă

(Reprodus după Centrul Național de Conservare și Valorificare a Tradiției și Creației Populare, „Buletin informativ", nr. 1 (56), ianuarie 1997, p. 29–30)

CATHERINE BELL. **Ritual Theory, Ritual Practice,** New York, Oxford University Press, 1992

Devenit încă din antichitate și de-a lungul evului mediu o constantă a literaturii etnografice și analizat comparativ în secolul nostru de antropologia culturală și de istoria religiilor, ritualul constituie în prezent un domeniu de cercetare distinct și interdisciplinar: monografia lui Victor Turner (*The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, 1969) și a lui Jean Cazeneuve (*Sociologie du Rite*, 1971), de exemplu, problematizează

https://biblioteca-digitala.ro

comportamentul ritualic de o manieră mai generală decât clasificarea „riturilor de trecere" (Arnold van Gennep, 1909) sau evidențierea „schimbului de daruri" (Marcel Mauss, 1925).

Lucrarea Catherinei Bell situează ritualul într-un și mai înalt grad de generalizare, aproximând densitatea deosebită a „ritologiei" actuale și, mai ales, precizându-i acesteia coordonatele metodologice și conceptuale.

Ritualul este conceptul-cheie al lucrării; cercetătoarea americană preia distincția lui Max Gluckman (1962) dintre „ritualism" și „ritualizare", referindu-se și la alte forme de comportament ritualizat decât cele circumscrise unui cult și unor instituții religioase.

C. Bell înțelege ritualizarea ca fiind un „strategic mod de acțiune" (*way of acting*), care „se distinge de activitățile cotidiene", fiind, „la un nivel de bază", însăși „producerea acestei diferențieri" și stabilind, „la un nivel mai complex", un „contrast privilegiat, diferențiindu-se în sine ca un lucru important sau puternic" (p. 7, 74, 90).

Prima secțiune a lucrării *(Teoria ritualului)* este axată pe *dihotomia gândire–acțiune* (recurentă în diversele interpretări ale ritualului, la autori precum Émile Durkheim, Victor Turner, Clifford Geertz), exprimată prin „trei permutări", în funcție de poziția teoretică adoptată: ritualul se opune, morfologic, credinței; ritualul și credința se integrează; ritualul presupune participanți și observatori (ceea ce implică și statutul antropologului *vis-à-vis* de obiectul cercetării sale).

O a doua secțiune (*Practica ritualului*) prilejuiește lui Bell o definire a *practicii*, ca atare („situațională, strategică, confuză, reflectând ordinea lumii", p. 88); în particular, practica ritualului *(ritualization)* creează un „corp social ritualizat" (totodată, „agent ritualizat"), care – printr-o „competență rituală" (*ritual mastery*) – să poată reproduce experiența ritualică „în afara ritului respectiv" (p. 116).

Cea de-a treia parte a lucrării (*Ritualul și puterea*) corelează ritualizarea cu anumite categorii ale gândirii politologice (puterea, ideologia, legitimarea), spre a identifica în ritual o „strategie fundamentală de putere" (p. 204), în condițiile în care ritualizarea „împuternicește și limitează deopotrivă pe cei care controlează ritul, și pe participanți" (p. 211).

Catherine Bell nu-și propune să prezinte o nouă teorie despre ritual, și nici o analiză exhaustivă a teoriilor de până acum; dacă totuși lucrarea abundă în referiri bibliografice (Émile Durkheim, Antonio Gramsci, Edmund Leach, Mircea Eliade, Pierre Bourdieu, Michel Foucault etc.) este pentru că ritualul, ca fenomen cultural, devine în egală măsură obiect și model al unui discurs teoretic despre cultură. Definirea regulilor ce compun acest discurs (dihotomia gândire-acțiune, rolul practicii în dezvoltarea unei competențe rituale, interdependența ritual–putere) menține faptul etnografic într-un plan secundar, fără ca exemplele să lipsească, totuși (de la India *Vedelor* și China dinastiei Han până la vizita papei Ioan Paul al II-lea în SUA, în anul 1987).

Urmărind realizarea unui „consens de valori, de simboluri și comportamente" (p. 100), invocând „strategic" pentru aceasta o tradiție scrisă sau orală (p. 123), legitimând uneori puterea (p. 194), ritualul nu poate, cu toate acestea, să convertească un grup de indivizi într-o comunitate „dacă aceștia nu au și alte relații sau interese în comun" (p. 222). Este concluzia sceptică a acestei lucrări erudite, în care ritualul este orientat spre relațiile de putere și nu spre „întâlnirile omului cu sacrul".

Marian Constantin

https://biblioteca-digitala.ro

AGNÈS FINE, **Parrains, marraines. La parenté spirituelle en Europe,** Paris, Librairie Arthème Fayard, 1994

Descoperind rudenia (L.H. Morgan, 1871), antropologia a descoperit un conținut elementar al culturii: ordinea relațiilor umane directe (interpersonale). Această „ordine umană a lucrurilor" este mai puțin familiară științelor sociale generale (cum ar fi istoria sau sociologia); totuși, pentru explicarea unui fenomen cultural (ca, de exemplu, fenomenul etnic), relațiile de rudenie sunt la fel de semnificative ca și relațiile internaționale: diferența nu este de calitate, ci de perspectivă.

Lucrarea lui Agnès Fine (Centrul de Antropologie a Societăților Rurale de la Toulouse) este o explorare îndrăzneață a unui atare conținut subiacent al vieții sociale; temeritatea studiului său constă în alegerea unei categorii aparte de rudenie – *rudenia spirituală*, examinată la nivel european și pe „durata lungă" a celor două milenii de creștinism.

Desemnată în tradiția canonică prin expresia *cognatio spiritualis*, *nășia* (cu corolarul său direct: *cumetria*) apare ca o „variație creștină a jocului de alianțe dintre grupurile familiale", bazată pe „darul simbolic" al copilului botezat (p. 96). Observând că „dacă nășia imită legătura filială, cumetria nu se calchiază pe vreo formă de rudenie naturală" (p. 35), A. Fine precizează că legătură de cumetrie *(le compérage)* „dublează fraternitatea spirituală obținută de fiecare creștin în ziua botezului său", după cum nășia *(le parrainage)* „dublează relația de paternitate spirituală care unește educatorul creștin cu elevul său" (p. 201). Prin interdicția incestului spiritual între nași, fini și între cumetri, creștinismul ar „remodela reprezentarea rudeniei", opunând rudenia spirituală oricărei alte forme de rudenie (p. 327).

Această „rudenie enigmatică" (p. 15) este întemeiată prin botez, un rit inițiatic, asimilat unei a doua nașteri, spirituale, și având ca arhetip botezul lui Isus de către Ioan: „pentru că l-a botezat pe Christos în Iordan, Sfântul Ioan este patron al botezului și al rudeniei spirituale" (p. 211). Instituirea unei asemenea forme de rudenie este consecutivă prescrierii botezului de către un părinte spiritual (naș), diferit de părintele natural, și definirii canonice a incestului spiritual (impuse de Biserică în secolul VI în Bizanț, și în secolul VIII la Roma). Tabuul căsătoriei între cumetri urmează prohibiției sexuale între afini (canonizată în secolele IV–VI) și exprimă o atitudine mai generală a Bisericii timpurii, de a opune pe creștini evreilor (al căror levirat este considerat practică incestuoasă) (p. 221).

Lucrarea lui A. Fine beneficiază de o însemnată dimensiune comparativă (exemplele reproduse circumscriu spațiul cultural european, din Portugalia și Marea Britanie până în Grecia și Ucraina). O mențiune specială merită referirile făcute la rudenia spirituală românească; astfel, folosind informațiile Janei Negoiță (1975) și pe cele ale lui A. Pandrea (1981), autoarea franceză descrie rolul inițiatic al moașei, în Transilvania, și – respectiv – o formă de mariaj fictiv de la Boișoara, în Țara Loviștei (p. 92–93); de asemenea, atunci când se referă (p. 137, 196, pe baza unui studiu din 1927 al lui M. Emerit) la practica fraternității rituale („frăția de cruce") la români.

De altfel, lucrarea lui A. Fine abundă în fapte etnografice (actuale sau istorice) cu privire la raporturile ce unesc în timpul vieții pe nași, fini și cumetri, precum și la dimensiunea thanatologică a rudeniei spirituale; valorificarea acestor date îi prilejuiește cercetătoarei franceze concluzii interesante, ca, de exemplu, constatarea că „în estul Europei, nașii – aleși din afara rudeniei – nu intervin în alegerea numelui, copilul purtând numele unuia din părinți, pe când în Occident copilul poartă numele nașului. Acest lucru atenuează contrastul dintre cele două forme de cumetrie în Europa; și într-un caz, și în celălalt, copiii poartă numele rudelor apropiate" (p. 275).

https://biblioteca-digitala.ro

În zilele noastre, dacă în Occident cumetria a dispărut (p. 10), iar năşia a fost redusă la rolul de tutori potenţiali al naşilor (p. 338), în Europa orientală şi meridională rudenia spirituală dăinuie (p. 10, 330).

Abundenţa etnografică a lucrării este poate pentru Agnès Fine o modalitate implicită de a trata problemele importante legate de originile rudeniei spirituale şi de parametrii distribuţiei sale geografice actuale. La fel de adevărat este însă că evitarea unui răspuns definitiv evaluează posibilitatea aproximării ştiinţifice a faptelor de viaţă spirituală.

Marian Constantin

CĂRŢI ŞI PUBLICAŢII PERIODICE STRĂINE PRIMITE LA REDACŢIE

1 *Anthropology Today*, Vol. 12, Nr. 3, London, 1996. 28 p.
2 *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde*, München. 1996, 320 p.
3 *Beiträge zur Volkskunde in Baden – Württemberg*. Vol. 6, Stuttgart: Theiss, 1995, 496 p.
4 *Bulletin of the National Museum of Ethnology*, Vol. 20, Nr. 3, 4, Osaka, 1995, 427–606 p. + 607–791 p.
5 Graburn, Nelson H.H./Lee, Molly/Rousselot, Jean-Loup: *Catalogue Raisonné of the Alaska Commercial Company Collection, Phoebe Apperson Hearst Museum of Anthropology*, Berkeley: University of California Press. 1996, 582 p.
6 *Lunda Linjer*, Nr. 113. Lund, 1996, 33 p.
7 *Máthesis*, Vol. 5, Viseu: Universidade Catolica Portuguesa, 1996, 518 p.
8 *Mousaion*, Vol. 14, nr. 1, Pretoria, 1996, 126 p.
9 *Musikforum*, Nr. 84, Mainz: Schott Musik International. 1996, 120 p.
10 *Narodna Umjetnost*, Vol. 32, Nr. 2, Zagreb: Institut za Etnologiju i Folkloristiku, 1995, 305 p.
11 *Néprajzi Értesitö*, Vol. LXXVII, Budapest: Néprajzi Múzeum, 1995, 303 p.
12 *New Sound*, International Magazine for Music, Nr. 6, Belgrade, 1995, 192 p.
13 *Orbis*, Bulletin international de documentation linguistique. Vol. XXXVIII, Louvain. 1995, 375 p.
14 *Osterreichische Zeitschrift für Volkskunde*, Neue Serie, Band L, Vol. 99, Nr. 1, 2, Wien. 1996, 149 p. + 150–302 p.
15 *Prace i Materialy*, Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Lodzi. Seria Etnograficzna. Nr. 30, 1991–1995, Lodz, 1996, 166 p.
16 *Revista Espanõla de Antropologia Americana*, Nr. 25. Madrid, 1995, 263 p.
17 *Revue de Corée*, Vol. 28, Nr. 1. Seoul: Commission Nationale Corréenne pour l'Unesco, 1996, 168 p.
18 *Rheinisch-Westfälische Zeitschrift für Volkskunde*, Vol. 40, Bonn und Münster, 1995, 332 p.
19 *Schweizerisches Archiv für Volkskunde*, Vol. 92, Nr. 1, Basel, 1996, 136 p.
20 *Tools and Tillage*, Vol. VII, nr. 4, 1995, Copenhagen: National Museum of Denmark, 1996, 129–236 p.
21 *Totem*, Journal du Musée d'Ethnographie de Genève, Nr. 16, Genève, 1996, 8 p.

https://biblioteca-digitala.ro

22 Tripon, Monica: *Povestiri din Beliş*, Paris, 1996, 56 p.
23 *Zeitschrift für Kulturaustausch*, Nr. 1, Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen, 1996, 128 p.

NOTĂ: Cărţile şi publicaţiile periodice străine primite la redacţia noastră pot fi consultate la Biblioteca Institutului de Etnografie şi Folclor „Constantin Brăiloiu" al Academiei Române.

Rubrică realizată de
Elena Berceanu

BREVIAR • BREVIAR • BREVIAR

• BIBLIOGRAFIE GHEORGHE VRABIE

Volume, studii şi articole rămase în manuscris şi nepublicate
Majoritatea scrise între 1945 şi 1960

Volume

1. *Din istoria folcloristicii generale. Opera folclorică*, 1974, 375 p.
2. *De civitate rustica. Studii şi cercetări de etnologie şi literatură populară*, 1990, 480 p.
3. *Din estetica poeziei populare*. Partea a II-a, 1989, 400 p.
4. *Il folclore romeno e la cultura tradizionale europeea*, 1974, 415 p.
5. *Introducere în etnografie. Obiect. principii, metodă*. Schiţă istorică (etimologii şi limite); Direcţii moderne: Evoluţionismul; Şcoala cultural-istorică; Etnografia – ştiinţă a etnicului; Perspective noi; Etnografia şi ştiinţele înrudite; Caracterul funcţional al etnografiei, 1950, 206 p.
6. *Oltenia etnografică*. Poziţii critice în etnografie; Schiţă istorică a cercetărilor regiunei; Etnografia populaţiei; Ocupaţii: agricultura; creşterea vitelor; pomicultura; apicultura; pescuitul; Hrana şi pregătirea ei: ţestul, pive, râşniţe, mori cu apă, cu animale (devălmaşe, ortăceşti, obşteşti); olăritul; Îmbrăcăminte: războiul de ţesut, furca de tors şi alte anexe; Cromatica olteană; Medicina populară; Locuinţa; Viaţa de familie: naşterea, nunta, înmormântarea; Credinţe şi şuperstiţii; Petreceri populare; Ritualuri, 1952, 254 p.
7. *Folcloristica germană*. 1957, 158 p.
8. *Folcloristica franceză*. 1957, 83 p.
9. *Folclorul la „Familia" de la Oradea. Studiu critic*, 1958, 79 p.
10. *Legenda populară*, 1957, 102 p.
11. *Ritualuri agrare la români*. Preliminarii noţionale (obicei – ritual). Clasificarea ritualurilor agrare: 1. Homeopatice; 2. De contiguitate; 3. Apotropaice. Descrieri; Sensuri de viaţă; Arii de răspândire; 4. Ritualuri agrare sacrale de Crăciun şi Anul Nou; Consideraţii finale, 1948, 200 p.
12. *Aspecte de etnografie română. Mori obşteşti; mori cu caracter devălmaş; mori ortăceşti*, 1951, 70 p.

https://biblioteca-digitala.ro

Studii şi articole

1. *Nedeia, joc şi datină străbună.* 1951, 35 p.
2. *Satul carpato-danubian.* 1952, 28 p.
3. *Locuinţa ţărănească,* 1952. 28 p. cu fotografii.
4. *Ţestul – un arhaic cuptor mobil.* 1950, 26 p. cu fotografii.
5. *Preliminarii la „De civitate rustica".* 1952, 22 p.
6. *Preliminarii la Folcloristica română.* 1965, 7 p. dactilografiate.
7. *Furca de tors.* Istoric, etimologii, forme, obiect casnic şi de artă; funcţie folclorică. 1953, 22 p. cu fotografii.
8. *Pive şi dârste.* 1950, 9 p.
9. *Prese şi teascuri ţărăneşti.* 1950, 13 p.
10. *Stativele sau războiul de ţesut.* 1950, 7 p.
11. *Maramă, conciu, caiţă.* 1951. 12 p.
12. *Apicultura ţărănească.* 1951. 7 p. cu fotografii.
13. *Medicina populară.* 1951. 28 p.
14. *Probleme de bază în etnografie şi folclor.*
    a. Multilateralitatea creaţiei folclorice.
    b. Etnografie, folclor şi disciplinele înrudite.
    c. Metoda de lucru şi organizarea muncii.
    d. Însemnătatea etnografiei şi folclorului pentru cultura română. 1947, 48 p.
15. *Naşterea şi nunta la ţărani.* 1949, 16 p.
16. *Practici şi ritualuri de nuntă.* Vrăji şi farmece; „Căutătorii" de casă; „Încredinţarea" – practici străvechi; Nunta – colectivitatea sătească; schimbarea plocoanelor – jocul social; Cununia – semnificaţie magico-mitică; aspectul burlesc. 1951, 32 p.
17. *Ceremonialul de nuntă.* 1952. 50 p.
18. *Ceremonialul de înmormântare.* 1952, 59 p.
19. *Căluşarii,* 1950, 41 p. cu fotografii.
20. *Sistem prozodic în categoriile folclorice.* 1951, 19 p.
21. *Fenomenul creaţiei populare.* 1948, 10 p.
22. *Oraţiile de nuntă.* 1945. 6 p.
23. *Cântece sacrale – colindele.* Delimitări noţionale; Practice; Motive – substratul lor literar; Tehnica versificaţiei şi valoarea artistică. 1954, 36 p.
24. *Paralele folclorice finezo-române.* 1960, 10 p.
25. *Creaţia populară orală.* 1955. 21 p.
26. *Limba şi stilul lui Petrea Creţul Şolcan, lăutarul Brăilei.* Viaţa administrativă; Toponimie; Formule tradiţionale; Tehnica stilistică, 1960, 65 p.
27. *Hasdeu ca folclorist.* 1946. 13 p. Comunicare la Societatea „Prietenii Istoriei Literare".
28. *Doina,* 1951, 42 p.
29. *Strigătura,* 1951, 52 p.
30. *Teatrul popular haiducesc.* 1958, 88 p. + fotografii.
31. *Genuri literare şi categorii folclorice.* 1951, 10 p.
32. *Cântece agrare:* „Aulitul" şi „huhurezatul"; Paparudele şi scaloianul; Cântecul „cununei", al „buzduganului", al „găzduţei". 1946, 13 p.
33. *Cântece de înmormântare:* Bocete şi cântece de moarte; Cântece tradiţionale: „strigarea zorilor"; „ale bradului": „ale drumului"; „ale pământului"; Faze epice. Valoarea folclorică. 1946, 10 p.
34. *Categoriile sincretice.* Generalităţi; Problema originilor. Tipuri categoriale străvechi. Cântec şi descântec. 1946, 17 p.

https://biblioteca-digitala.ro

35. *Tipuri categoriale evoluate.* Geneză și structură. 9 p. Doina și strigătura. 1946, 74 p.
36. *Cântece și jocuri de copii.* Cântece de leagăn; Cântece colportate de copii; Jocuri și cântece de-ale copiilor. 1946, 10 p.
37. *Sărbătoarea primăverii: Cucii.* Pantomimă rustică a unui străvechi substrat european. 1968, 6 p. dactilografiate + fotografii.
38. *O sută de ani de la nașterea lui Tudor Pamfile. 1883–1921.* 1983, 9 p.
39. *Elemente de mitologie folclorică.* 1963, 8 p.
40. *Călușarii din Argeș.* 1964. 5 p.
41. *I Calusciari di Argesci. Una stravecchia danza popolare romena,* 1965, 6 p.
42. *Folclorul – expresie a românismului.* 1965, 6 p.
43. *Noțiuni preliminare: „folclor" și „folcloristică".* 1962. 7 p.
44. *Jocul păpușilor.* 1957, 43 p.
45. *Comunicări la Cercul de Studii Folclorice:* între 1945 și 1948.
    a. Artur Gorovei la Cercul de Studii Folclorice. 1948, 8 p.
    b. Cercul de Studii Folclorice. Începuturi. 1945, 3 p.
    c. Locul folclorului în învățământul nostru de astăzi. 12 p.
    d. Folklor, Volkskunde, Völkerkunde și Sociologie. 20 p.
    e. Din rosturile cercetării folclorice actuale. 12 p.
    f. Folclorul nou și creația folclorică. 5 p.
    g. Rezultatele cercetărilor folclorice în Dobrogea (21 dec. 1945–2 ian. 1946).
    h. Necesitatea și valoarea științifică a indicilor în folclor. 5 p.
    i. Cultura română și spiritualitatea europeană. 15 p.
    j. Raportul de activitate al Cercului de Studii Folclorice pe 1945/1946, 4 p.
    k. Idem pe 1946/1947. 3 p.
46. *Itinerarii. Cercetări etnofolclorice în Hunedoara, Haței, Pădureni* cu *prof. R. Vuia* și geografii: *prof. Vintilă Mihăilescu, Ion Conea* și asistenții (pe atunci) Rădulescu și Angelescu. 1949–1950. 50 p.
47. *Itinerarii. Cercetări etnofolclorice în Gorj cu prof. G. Breazul,* 1948 și 1949, 51 p.
48. *Basmul.* 1956, 60 p. *(nepublicat).*
49. *Snoava.* 1958, 39 p.

Manuscrise publicate în variantă concisă sau parțial în „Eposul popular românesc"

1. *Balada haiducească.* 1956. 86 p.
2. *Balada haiducească. Ciclul codrean,* 1957, 131 p.
3. *Balada familială.* 1956, 50 p.
4. *Balada de curte.* 60 p.: *Cântecul bătrânesc și Cântecul gerului.* 1956. 48 p.
5. *Incestul. Nunta Soarelui.* 1957. 31 p.
6. *Caracterul sud-est european al baladei.* 1957, 106 p.
7. *Uniți prin moarte. Arborii îmbrățișați.* 1960, 33 p.
8. *Meșterul Manole sau balada „Jertfa zidirii" în sud-estul european.*
9. *Balada pastorală.* 1958, 118 p.
10. *Satele robite.* 1960, 18 p.
11. *Călătoria fratelui mort.* 1952, 128 p. Publicat prescurtat în „Limbă și literatură", 1957, III, 37 p.

Georgeta Vrabie

https://biblioteca-digitala.ro

● CULTURA POPULARĂ – DE LA CONCEPTELE TEORETICE LA REALITATEA DE TEREN

Desfăşurată în perioada 24–27 octombrie 1996, la Nehoiu, judeţul Buzău, cea de-a treia ediţie a Colocviilor Centrului Naţional al Creaţiei Populare şi-a propus să urmărească felul în care preocupările teoretice ale participanţilor se raportează la problemele apărute în activitatea practică de teren.

Cele trei secţiuni ale colocviilor, *Strategii de conservare a obiceiurilor tradiţionale româneşti, Continuitatea unor tendinţe în cercetarea de teren* şi *Rolul centrelor judeţene în cultivarea valorilor patrimoniului folcloric*, au fost însoţite de discuţii, adesea polemice, dovedind disponibilitatea de a dialoga a unor persoane de formaţii şi din generaţii diferite şi preocuparea lor de a stabili câteva repere unitare de studiere a culturii populare.

Cele două zile de comunicări propriu-zise au beneficiat de două prelegeri introductive, susţinute de prof. univ. dr. Nicolae Constantinescu şi de doamna dr. Sabina Ispas, de la Institutul de Etnografie şi Folclor, care au acceptat cu amabilitate invitaţia organizatorilor.

Vorbind despre conceptul contemporan de folclor, domnul profesor Constantinescu a punctat momentele principale din evoluţia termenului, insistând cu temei asupra perioadei actuale, marcate de însemnate distanţări de sfera tradiţională a domeniului. Pentru această etapă, sunt foarte importante asimilările folcloristicii româneşti (constituindu-se într-o tradiţie autohtonă valoroasă), dar şi cele ale şcolii funcţionaliste, ale pragmaticii şi contextualismului contemporan. În final, vorbitorul a amintit şi epifenomenele folclorice („cântece noi", „revivalisme", „folclorisme"), conturând o perspectivă modernă şi fertilă de abordare a domeniului.

Aducând în discuţie determinarea istorică şi înţelegerea ca proces a folclorului contemporan, doamna dr. Sabina Ispas a susţinut o prelegere despre „cultura orală şi informaţia transculturală". Termenul „transcultural" traduce sintagma *cross-cultural* (identificată de unele studii şi cu „analiza etică"), indicând una dintre cele mai actuale perspective în cercetarea folclorică americană şi se dovedeşte util şi pentru spaţiul românesc. Vorbitoarea a atras atenţia asupra metamorfozelor culturii orale, supunând atenţiei participanţilor conceptul de *cultură industrială* şi dinamica relaţiei dintre urban şi rural, surprinsă în determinările ei contemporane.

Comunicările prezentate au încercat să redimensioneze compartimente ale culturii populare, ca folclorul religios sau folclorul muzical, şi să introducă procedee sau metode de analiză interdisciplinară (releveul, adaptat din ahitectură şi înţeles ca mod de reconstituire raţional-afectivă a obiectului, în spiritul apropierii de natură sau legătura dintre etnografie şi lingvistică). De asemenea, nu au lipsit nici lucrările de sinteză, generate de mutaţiile accelerate şi uneori îngrijorătoare din mediul satelor, ducând în unele cazuri la „asocializare" (termen propus de dr. Costin Antonescu, de la CJCP Constanţa). Comunicarea directorului CJCP Vâlcea, Gheorghe Deaconu, a lansat ideea de „patrimoniu viu" al folclorului, înţeles ca un efort de a canoniza realitatea culturală.

Iniţiativele reconstituirii unor obiceiuri pe teren, cu sprijinul protagoniştilor (anul acesta a fost reluarea ceremonialului tradiţional al nunţii năsăudene, realizată de CNCP şi CJCP Bistriţa) sau întemeierii unor baze de revitalizare a spiritualităţii rurale contemporane (cum este proiectul „CIEL – Canlia" al CJCP Constanţa) au oferit soluţii practice de conservare a culturii populare contemporane. Preocuparea participanţilor de a stabili reperele unei „etnologii de urgenţă" s-a evidenţiat şi în lucrările de metodologie, dar şi în tentativele de a studia şi legitima specii nou-apărute sau chiar compartimente noi ale domeniului, cum este folclorul urban.

https://biblioteca-digitala.ro

Considerațiile de mai sus nu epuizează problematica întâlnirii de la Nehoiu, găzduită de Inspectoratul pentru Cultură din Buzău și de primăria orașului. Găsirea unor modalități de supraviețuire a creației folclorice, schimbarea priorităților de abordare a cercetării și redimensionarea metodelor de lucru implică adaptarea la dinamica obiectului și impun necesitatea unui dialog susținut între toate cercurile și instituțiile preocupate de cultura populară. Suntem încă departe de a avea o bază etnologică de date, dispusă într-o rețea modernă de informație, dar pornim de la o armătură teoretică aproape similară și de la un set de valori acceptate.

Colocviile CNCP din 1996 au continuat tradiția edițiilor precedente, de a reuni specialiști în cultura populară și a le oferi un subiect actual de dezbatere, invitându-i totodată să prezinte rezultate concrete și probleme apărute în practica de teren. Lucrările participanților vor fi tipărite, ca și până acum, într-un nou număr al revistei „Sinteze" și vor reflecta, sperăm, efortul constant al etnologilor de azi de a-și așeza preocupările sub semnul competenței și temeiniciei.

Ioana-Ruxandra Fruntelată

● COMISIA DE ETNOLOGIE ȘI FOLCLOR

(Raport anual 1996)

Potrivit programului aprobat de Secția de Arte, Arhitectură și Audiovizual a Academiei Române și de Biroul Prezidiului Academiei Române, Comisia de Etnologie și Folclor a desfășurat, în anul 1996, următoarele activități principale:

1. *Manifestări științifice*

a) Ședința publică de comunicări cu tema: *ACADEMIA ROMÂNĂ – 130 de ani de la înființare.*

Manifestarea a avut loc vineri, 24 mai 1996, în sala Prezidiului Academiei Române și s-a desfășurat după următorul program:

● Prof dr. Romulus Vulcănescu, membru de onoare al Academiei Române, președintele Comisiei, *Cuvânt de deschidere;*

● Ion Cuceu, *Primul institut de cercetare al Academiei Române: Arhiva de Folclor de la Cluj;*

● Marin Aiftincă, *Cultura populară în contextul filosofiei culturii, la Tudor Vianu;*

● Iordan Datcu, *Editarea clasicilor etnologiei românești;*

● Sabina Ispas, *Valorificarea editorială a fondurilor inedite din arhivele academice de folclor* (C. Brăiloiu, *Colinde*);

● Ion T. Alexandru, *Colecția academică de folclor „Din viața poporului român" și însemnătatea ei pentru folcloristica națională;*

● Nicolae Constantinescu, *Dimensiuni europene ale gândirii folcloristice în discursurile de recepție la Academia Română;*

● Alexandru Dobre, *Folclorul și etnografia sub protecția Academiei Române.*

https://biblioteca-digitala.ro

b) Şedinţa publică de comunicări cu tema: *ISTORIA FOLCLORISTICII ROMÂNEŞTI. Aniversări. Comemorări.*

Manifestarea a avut loc vineri, 29 noiembrie 1996, în sala Prezidiului Academiei Române. Cea de a doua parte a şedinţei de comunicări a fost consacrată în întregime evocării vieţii şi operei lui *Tudor Pamfile, cu prilejul împlinirii a 75 de ani de la moarte.*

Lucrările şedinţei de comunicări s-au desfăşurat după următorul program:

- Iordan Datcu, *Evocându-l pe Ovidiu Papadima;*
- Vasile Vasile, *Bicentenar Anton Pann;*
- Ilie Moise, *Ctitori ai Arhivei Naţionale de Folclor: Nicolae Densuşianu;*
- Ion Cuceu, *Locul lui Ion Muşlea în folcloristica românească;*
- Eugen Marinescu, *Semicentenar Emanoil Bucuţa.*

★

- Sabina Ispas, *Tudor Pamfile, povestitor;*
- Georgeta Moraru, *Tudor Pamfile şi cercetarea agriculturii tradiţionale la români;*
- Petre Florea, *Contribuţii la bibliografia lui Tudor Pamfile;*
- Elena Maxim, *Opera etnografică a lui Tudor Pamfile;*
- Alexandru Dobre, *Un clasic al etnografiei şi folcloristicii româneşti: Tudor Pamfile.*

Comunicările ştiinţifice s-au caracterizat prin ţinuta aleasă, prin ineditul informaţiei şi noutatea interpretării.

Remarcăm faptul că la reuşita acestor manifestări şi-au dat concursul cercetători din întreaga ţară, provenind din institutele academice de profil, din alte unităţi cu preocupări în domeniul studiului culturii tradiţionale româneşti, din institutele de învăţământ superior, reunirea tuturor categoriilor de specialişti fiind unul dintre principalele deziderate ale Comisiei de Etnologie şi Folclor, însăşi motivaţia înfiinţării şi existenţei sale.

Comunicările prezentate la şedinţele publice ale Comisiei de Etnologie şi Folclor urmează să fie tipărite, după caz, în „Revista de etnografie şi folclor" sau în *Memoriile Comisiei de Folclor.*

2. *Cercetarea ştiinţifică*

În afara obligaţiilor ce le revin în cadrul institutelor sau instituţiilor în care lucrează, unii dintre membrii Comisiei de Etnologie şi Folclor desfăşoară activitate de cercetare ştiinţifică sub egida acesteia, potrivit unui program dinainte stabilit.

a) În anul la care se referă raportul au fost definitivate şi pregătite pentru tipar următoarele lucrări:

- Mihail Canianu, *Studii şi culegeri de folclor românesc.* Ediţie de Alexandru Dobre şi Mihail M. Robea. Studiu introductiv de Alexandru Dobre;
- Tudor Pamfile, *Dragostea în datina tineretului român* (inedit). Text stabilit şi studiu introductiv de Petre Florea.

Lucrările amintite mai sus vor fi tipărite, după obţinerea aprobărilor de rigoare, în *Memoriile Comisiei de Folclor,* partea a II-a (Monografii etnofolclorice).

b) În anul 1996, Comisia de Etnologie şi Folclor a avut ca principal obiectiv al programului de cercetare propriu începerea lucrărilor pentru alcătuirea unui corpus de *Documente etnofolclorice româneşti* şi a *Enciclopediei culturii tradiţionale româneşti,* lucrări

https://biblioteca-digitala.ro

fundamentale, de interes naţional, ce nu pot fi elaborate decât cu concursul şi prin participarea efectivă şi calificată a unei echipe de specialişti din cercetare şi învăţământul superior, din întreaga ţară. În actuala structură instituţională şi instituţionalizată, Comisia de Etnologie şi Folclor a Academiei Române este singura ce poate asigura coordonarea şi elaborarea practică a acestor lucrări fundamentale, dată fiind componenţa ei şi, mai ales, egida sub care îşi desfăşoară activitatea.

În cursul anului 1996, în „Revista de etnografie şi folclor" şi în *Memoriile Comisiei de Folclor* au fost publicate o serie de studii şi articole care, pe de o parte, au definit, din punct de vedere metodologic, structura celor două programe de cercetare, pe de altă parte, au oferit şi supus discuţiei publice o serie de posibile modele de realizare concretă a programelor în discuţie.

Pentru ca lucrul în cadrul celor două programe să fie continuat este necesar să se găsească o modalitate viabilă pentru instituţionalizarea cercetărilor şi punerea lor efectivă sub coordonarea Secţiei de Arte, Arhitectură şi Audiovizual a Academiei Române – prin Comisia de Etnologie şi Folclor, pentru valorificarea acestor cercetări şi, evident, pentru sprijinul material-financiar al celor implicaţi în aceste programe de interes naţional.

3. *Publicaţii*

În anul 1996, la Editura Academiei Române a apărut volumul *Memoriile Comisiei de Folclor*, tomul VII (1993), 190 pagini, cu următorul sumar:

- Elena Secoşan şi Maria Bâtcă, *Costumul popular al Dunării de Jos. Origini şi evoluţie;*
- Ilie Moise, *Sibiul – centru cultural-ştiinţific racordat la cercetarea academică românească;*
- Constantin Costea, *Repere istorice în evoluţia jocurilor fecioreşti;*
- Titus Moisescu, *Muzicieni români – pagini epistolare;*
- Petre Florea, *Domnul de Rouă* (studiu monografic);
- Alexandru Dobre, *Documente etnofolclorice româneşti;*
- Alexandru Dobre, *Consideraţii etnofolclorice pe marginea unui eveniment istoric: Intrarea triumfală a lui Mihai Viteazul în Alba-Iulia – 1 noiembrie 1599;*
- Alexandru Dobre, *Adnotări pe marginea unei comunicări academice: V.A. Urechia, Inscripţiuni după manuscrise. Comunicări şi note.*

În ciuda tuturor obstacolelor, mai ales de natură material-financiară şi birocratică, „Revista de etnografie şi folclor" a apărut în condiţii încă acceptabile: cu o oarecare întârziere, în fascicole duble şi cu o reducere a spaţiului grafic de 25%.

Comitetul de conducere al Comisiei de Etnologie şi Folclor a prezentat Secţiei de Arte, Arhitectură şi Audiovizual programul de acţiuni pentru anul 1997, în vederea aprobării şi includerii lui în programul general de manifestări al Academiei Române.

La prima şedinţă publică ce va fi organizată în acest an 1997 programul Comisiei de Etnologie şi Folclor va fi făcut cunoscut tuturor celor interesaţi.

Al. Dobre

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

SERGIU MORARU

(1946–1996)

La 21 mai 1996, cu câteva luni înaintea împlinirii vârstei de 50 de ani, s-a stins din viaţă folcloristul basarabean Sergiu Moraru. Figură însemnată a vieţii ştiinţifice din spaţiul românesc pruto-nistrean, asiduu culegător şi cercetător al creaţiei populare, neostenit propagator al valorilor perene ale folclorului literar, Sergiu Moraru s-a impus atenţiei publice prin numeroase şi importante comunicări ştiinţifice, articole, studii şi monografii, închinând ştiinţei marea sa energie, apriga sa voinţă de muncă; el a contribuit activ la dezvoltarea şi popularizarea cunoştinţelor despre arta şi semnificaţia filosofică a cuvântului folcloric.

Născut în satul Obreja Veche, Făleşti (nordul Basarabiei), la 10 octombrie 1946, într-o familie de ţărani cu mulţi copii, el fiind mezinul, viitorul folclorist Sergiu Moraru avea să urmeze clasele şcolii din satul natal (1953–1964), să facă studii de filologie la Universitatea din Chişinău (1964–1969), doctorantura la Institutul „M. Gorki" al Academiei de Ştiinţe a U.R.S.S. (Moldova, 1970–1973), iar la 7 martie 1974 să-şi susţină lucrarea-disertaţie *Poetica doinei*, cu care avea să obţină titlul ştiinţific de doctor în filologie, specialitatea folcloristică.

După doctorantură şi până la sfârşitul vieţii sale, cu excepţia fragmentului temporal 13 februarie 1992 – 21 martie 1993, când a funcţionat ca şef al sectorului de folclor literar la Centrul Naţional de Creaţie Populară (Chişinău), tot timpul S. Moraru a fost simplu cercetător, fără privilegii administrative, în cadrul Academiei de Ştiinţe a R.S.S.M./Republicii Moldova, la sectorul de folclor literar (indiferent de numirea oficială a subdiviziunii la care, de la o reformă la alta a instituţiilor academice, este

REF, tom 42, nr. 5–6, p. 549–561, Bucureşti, 1997

https://biblioteca-digitala.ro

ataşat: Secţia de Etnografie şi Arte, Institutul de Limbă şi Literatură, Institutul de Etnografie şi Folclor).

Pe aproape tot parcursul activităţii la Academie, Sergiu Moraru, anual, prin iunie şi august, împreună cu 2–3 studenţi sau colegi de sector, a efectuat culegeri de folclor. Cu ajutorul magnetofonului adună creaţii populare de la românii satelor basarabene, transnistrene, bucovinene; de la cei din spaţiul maramureşean al Ucrainei, de la cei din Caucaz. În urma acestor anchete pe teren are bucuria descoperirii unor talentaţi povestitori de basme (Alexandru Jurju, de exemplu, din Cuza-vodă, Vulcăneşti), de cântece (Iulita Zamşa din Oniţcani, Criuleni etc.); a unor originale subiecte de balade (o „Mioriţa" – în Pepeni, Sângerei, alta – în Hârbovăţul Nou, Anenii Noi).

În paralel cu munca de investigaţie pe teren, în toţi aceşti ani principalele domenii de cercetare, pentru Sergiu Moraru, sunt: folclorul în raport cu istoria, filozofia rudimentară în folclor, poetica liricii populare, cimiliturile ca specie folclorică, valorificarea moştenirii folclorice şi folcloristice a românilor.

Cimiliturile, spre exemplu, aceste alegorii-metafore, ingenios gândite şi formulate, folcloric, l-au preocupat sub diverse aspecte: origine, funcţii, tipologie, conţinut de idei, poetică, evoluţie şi perspective. Piesele acestei specii, conchide exegetul, „continuă să circule şi să se dezvolte" atât pe calea tradiţională orală, cât şi prin intermediul cărţii, al şcolii, al scriitorilor-creatori de ghicitori în stil folcloric (cf. *Creaţia populară. Curs teoretic...*, Chişinău, 1991, p. 366–376). Într-un corpus academic de 16 volume – *Creaţia populară moldovenească* – acestor formule enigmistice Sergiu Moraru le-a consacrat un volum aparte: *Ghicitori* (1980), cu un amplu studiu introductiv, texte (originală completare a cunoscutului corpus Gorovei), comentarii şi glosar; textele fiind împărţite în 28 de secţiuni tematice şi reprezentând cimiliturile propriu-zise, ghicitori-întrebări, ghicitori-probleme, ghicitori-poveşti, ghicitori-povestiri şi ghicitori-poeme. O ediţie „pentru şcoala medie" a cimiliturilor îi apare în 1982: *Lumea o face, lumea o desface*. Aceleiaşi specii folclorice îi consacră şi ediţiile: *Ciugur-mugur, mugurele* (1977), *Lumea ghicitorilor* (1981) *Pom înaurit...* (1988), ca şi numeroase articole de popularizare.

Studierea cimiliturilor a constituit pentru Sergiu Moraru domeniul în care a muncit cel mai mult, chiar dacă alte domenii l-au captivat nu mai puţin; el este cel mai autorizat cercetător basarabean al domeniului respectiv.

În volumul *Poetica liricii populare moldoveneşti (cântate)* (1978), S. Moraru îşi concentrează atenţia asupra procedeelor artistice mai frecvente ale folclorului liric: antiteza, enumerarea, formula poetică (a

https://biblioteca-digitala.ro

imposibilității, dorinței și imprecației), repetiția, paralelismul, epitetul, metafora, simbolul.

Așa-numitelor amintiri și răvașelor versificate, „două specii bine delimitate ale folclorului scris" (*ibid.*, p. 710), apărute la intersecția culturii urbane și a celei rurale, domenii mai puțin studiate în folcloristică, regretatul Sergiu Moraru le-a dedicat câteva articole, cu accent pe specificul poetic, acordându-le și acestora dreptul de a fi incluse în corpusul creației populare – volumul *Strigături, amintiri și scrisori versificate* (1978, pentru strigături autor fiind regretatul Efim Junghietu), cu studiu introductiv, comentarii, glosar.

În urma unei cercetări minuțioase a diverselor specii folclorice (poezie magică, a obiceiurilor calendaristice, lirică și epică, a cimiliturilor și paremiilor), Sergiu Moraru, în colaborare cu Gheorghe Bobână, specialist în filozofie, elaborează, pentru prima dată în mediul științific basarabean, un studiu amplu (12,17 coli de autor): *La izvoarele gândirii (Motive filozofice în creația poetică populară)* (1988), în care abordează probleme referitoare la filozofia spontană a poporului, concepțiile sale despre lume, timp și spațiu, om și societate, morală etc.

O temă de importanță deosebită, insuficient abordată în cercetările de specialitate, la care Sergiu Moraru și-a adus contribuția, este cea despre cântecul istoric, „specie folclorică... mereu vie", ale cărei piese „au însoțit omul întotdeauna" (*ibid.*, p. 504–521). Semnificative în acest sens sunt *Câteva considerente despre cântecele istorice ca specie* (1988), studiul *Cântecele istorice* (1991) și articolul *Unele aspecte ale istorismului folcloric* (1992).

În ceea ce privește valorificarea folcloristicii clasice, un loc aparte îl ocupă ediția sa, Artur Gorovei, *Folclor și folcloristică* (1990), ediție în care au fost incluse o parte din scrierile proeminentului folclorist: *Cântece populare, Basme și snoave*, precum și o amplă selecție din corpusurile de cimilituri și descântece. Volumul *Căutătorii de perle folclorice* (1984) conține texte culese din 44 de sate basarabene, în anii 1945–1956, de către șapte tineri, deveniți mai apoi cunoscuți poeți și prozatori: Pavel Boțu, Gheorghe Madan, George Meniuc, Valentin Roșca, Victor Teleucă, Spiridon Vangheli, Petru Zadnipru. Lucrarea este o realizare meritorie a regretaților cercetători științifici Efim Junghietu și Sergiu Moraru, colegi de lucru și buni prieteni.

Multe la număr sunt articolele lui Sergiu Moraru apărute în diverse periodice chișinăuene (atât pentru vârstnici și tineret, cât și pentru copii).

În paralel cu elaborarea lucrărilor științifice, Sergiu Moraru a participat la reuniunile interne și externe ale specialiștilor de același profil, unde a reprezentat cu cinste folcloristica basarabeană. Pentru multiplele

https://biblioteca-digitala.ro

sale prezenţe active, cu prezentarea de comunicări, la diverse conferinţe-simpozioane, amintim doar locul şi anul desfăşurării acestora: Chişinău (1969, apoi 1975, 1988, 1992), Mahačkala (1976), Moscova (1977 şi 1981), Ufa (1980), Gorno-Altàisk (1983), Cernăuţi (1984 şi 1985), Riga (1984), Groznâi (1985), Irkutsk (1987), Vilnius (1988), Sighetul Marmaţiei (1990 şi 1991), Bucureşti (1990), Tulcea (1992), Câmpulung Moldovenesc (1992), Cluj-Napoca (1992), Iaşi (1993).

În ultimii săi doi ani de viaţă a fost redactorul revistei radiofonice de etnografie şi folclor la postul de radio Chişinău. Pe parcursul mai multor ani a fost consultant-coordonator al ansamblurilor etnofolclorice „Ilincuţa", de la Casa Armatei, şi „Mioriţa", de la Centrul de Educaţie Estetică a Copiilor din sectorul Botanica al oraşului; consultant ştiinţific şi literar la Teatrul etnofolcloric „Ion Creangă"; participant la organizarea şi desfăşurarea primei ediţii a festivalului republican de colinde, obiceiuri şi datini de Crăciun şi Anul Nou (1993), a festivalului etnofolcloric republican al copiilor (1995); membru al juriului diferitelor festivaluri-concursuri republicane de profil etnofolcloric: „La vatra horelor" (1979–1980), al elevilor (1989), al interpreţilor de cântece populare „Tamara Ciobanu" (1991, 1995); membru al consiliului ştiinţific al Ministerului Culturii din Republica Moldova, în probleme de etnografie şi folclor.

Regretatul Sergiu Moraru s-a ocupat şi de pregătirea cadrelor de viitori pedagogi, cercetători literari şi folclorişti, conducând practica folclorică a studenţilor-filologi de la Universitatea de Stat (1970, 1980–1982) şi de la Institutul Pedagogic „Ion Creangă" (1980, 1982, 1984, 1985), pentru aceştia având elaborat un chestionar de culegere a folclorului (din 1970); totodată a fost conducător ştiinţific al unor lucrări de diplomă ale studenţilor în anii 1982, 1983, 1990 şi 1991. Pentru aceste sute de studenţi, azi profesori, Sergiu Moraru a fost un bun dascăl, transmiţându-le cu dărnicie experienţa sa de culegător şi cercetător al folclorului.

De pe la sfârşitul anilor '70 activitatea cultural-ştiinţifică a folcloristului Sergiu Moraru a fost remarcată, în recenzii şi articole, de către numeroşi specialişti în paginile periodicelor din Chişinău, Cernăuţi, Kiev, Moscova, Baku, Câmpulung Moldovenesc, Bucureşti, Sibiu. Dintre cei care s-au referit la lucrările sale în perioada 1978–1995, putem numi pe: Dumitru Apetri („Literatura şi arta", 1983, 22 dec.), Nicolae Băieşu („Viaţa satului", 1982, 28 aug.; „Cuvântul", 1991, 23 mart.), Grigore Bostan („Zorile Bucovinei", 1982, 14 apr.), Grigore Botezatu („Literatura şi arta", 1980, 9 oct.; „Orizontul", 1986, nr. 8), Lucia Berdan („Tradiţia românească", 1992, nr. 1), Ion Ciocanu („Viaţa satului", 1986, 13 mai), Victor Cirimpei („Limba şi literatura moldovenească", 1981, nr. 4; 1985, nr. 3; „Tinerimea Moldovei", 1986, 14 mai; „Ştiinţa", 1986, 12 noiem.; „Revista de etnografie şi folclor",

https://biblioteca-digitala.ro

1993, nr. 1–2; 1995, nr: 4), Iordan Datcu („Tradiţie românească", 1992, nr. 2; „Limbă şi literatură", 1992, I–II; „Studii şi comunicări. Etnologie", 1992, VI), Alexandru Donos (Al. Sandu) („Literatura şi arta", 1979, 18 sept.; 1980, 23 oct.; 1981, 3 sept.; 1983, 27 ian., 24 noiem.), Ion Dragoş („Tinerimea Moldovei", 1978, 16 iul.), Iulian Filip („Orizontul", 1985, nr. 7), Ion Filipciuc („Mioriţa", 1992, nr. 2), Petre Florea („Revista de etnografie şi folclor", 1993, nr. 1–2), V.R. Ghenceanu („Graiul Maramureşului", 1991, 10 ian.), Andrei Hâncu („Limba şi literatura moldovenească", 1979, nr. 2), Efim Junghietu („Literatura şi arta", 1978, 30 mart.), Alexandrina Matcovschi („Învăţământul public", 1985, 4 noiem.; „Narodna tvorčâsti ta etnografia", 1985, nr. 6), Zinaida Moldoveanu („Ştiinţa", 1986, 3 ian.), I. Sârbu („Literatura şi arta", 15 sept.), M. Sokolov („Chişinău – gazetă de seară", 1983, 28 febr.), Vera K. Sokolova („Sovietskaia etnografia", 1986, nr. 2), Mihaela Şerbănescu („Revista de etnografie şi folclor", 1993, nr. 1–2).

În semn de apreciere a activităţii ştiinţifice şi culturale desfăşurate, Sergiu Moraru a primit numeroase premii şi distincţii: pentru ediţia monografică „Lumea ghicitorilor", la un concurs u n i o n a l (adică al imensului imperiu sovietic) de popularizare a ştiinţei pe anul 1981 – diplomă, din 28 dec. 1982; pentru scenariul „Claca", la un concurs etnofolcloric de scenarii ale sărbătorilor tradiţionale, organizat de Ministerul Culturii, Ministerul Învăţământului şi alte instituţii ale R.S.S. Moldoveneşti – premiul III (12 sept. 1984); pentru participare activă la pregătirea şi desfăşurarea celui de al III–lea festival folcloric republican „La vatra horelor" – diplomă, 5 apr. 1985; pentru organizarea şi realizarea primului festival folcloric al elevilor din republică în anii 1985–1989 – insigna de „Eminent al învăţământului public din R.S.S. Moldovenească" (17 oct. 1989); pentru conducerea practicii folclorice a studenţilor de la Universitatea de Stat şi Institutul Pedagogic „Ion Creangă" (ambele în Chişinău) – diplomă a Ministerului Învăţământului din R.S.S. Moldovenească (2 iulie 1990); pentru participare la elaborarea corpusului de folclor *Creaţia populară moldovenească* – premiul „Dacia", acordat de Centrul Republican de Creaţie Populară (31 august 1990); pentru participare la pregătirea lucrării *Cât îi Maramureşul...* – premiul „Simeon Florea Marian" al Academiei Române (22 noiembrie 1995).

Trecerea în nefiinţă a folcloristului Sergiu Moraru a şocat profund şi dureros pe toţi cei care l-au iubit şi stimat – prieteni, colegi şi cunoscuţi din diferite instituţii ştiinţifice şi culturale, de la radio, televiziune şi presă.

Dintre periodicele chişinăuene, la acest trist eveniment, cu promptitudine a reacţionat ziarul „Ţara" – gazetă cu deviza constantă: „Suntem români şi punctum" (Mihai Eminescu) –, care, în numărul din 24

https://biblioteca-digitala.ro

mai (a treia zi după deces) comunica cititorilor: „Aflăm cu durere în suflet că a decedat prematur dr. Sergiu Moraru, unul dintre folcloriştii de frunte ai Basarabiei. [...] Sergiu Moraru şi-a petrecut copilăria şi adolescenţa în mediul limbii române, plânse şi cântate de ţăranii acestui pământ. [...] Mulţi ani la rând [...] a mers prin majoritatea satelor basarabene, dar şi în cele bucovinene, transcarpatice şi transnistrene în căutarea vorbei româneşti bine gândite şi bine spuse. Sute de studenţi-filologi au deprins de la el dragostea faţă de folclor în timpul practicilor [...] N-a acumulat averi, ci a adunat cuvinte. Au rămas după-el [...] cărţi şi culegeri de folclor, [...] studii [...], zeci de proiecte [...]. Atent, cult, bine pregătit din punct de vedere profesional, patriot şi mare sufletist, Sergiu Moraru va ocupa întotdeauna un loc bine meritat în inimile celor care l-au cunoscut". Emisiuni de frumoasă pomenire a folcloristului Sergiu Moraru a difuzat în eter, pe ambele sale programe, la 26–27 mai, 3–4 iunie, postul de radio Chişinău. În cadrul acestora au vorbit Ilie Teleşcu şi Veta Ghimpu-Munteanu (ziarişti-redactori de emisiuni radio, cu care Sergiu Moraru a colaborat ani de-a rândul), precum şi patru cunoscuţi-prieteni ai lui – Maria Ţărnă, Andrei Tamazlâcaru, Tudor Colac, Victor Cirimpei. O emisiune „In memoriam" pentru Sergiu Moraru a transmis televiziunea Republicii Moldova (20 iunie), în cadrul căreia jurnalista Lilia Foalea, împreună cu un grup de prieteni şi colegi de ai folcloristului – Victor Cirimpei, Valeriu Nazar, Gheorghe Bobână, Valeriu Sclifos, Lilia Hanganu, Vasile Ciocanu – au evocat momente de valoroasă prezenţă între oameni a celui trecut în nefiinţă.

Om de suflet, plin de energie şi proiecte, realist în toate câte le avea de făcut, folcloristul Sergiu Moraru a plecat nemilos de timpuriu, pentru totdeauna, dintre cei vii, fără să fi crezut măcar pentru o clipă în posibilitatea unui astfel de sfârşit. Moartea a luat un om în floarea vârstei, a retezat o carieră ştiinţifică înainte ca ea să se fi desăvârşit. Prin această plecare din viaţă a confratelui Sergiu Moraru am pierdut un om de mare bunătate, de o cumsecădenie pilduitoare, cu simţul omeniei şi al dăruirii de sine, cu grijă pentru colegii mai tineri; fire deschisă, atent şi politicos, onest; prieten al adevărului în ştiinţă, neacceptând compromisul moral sau politic, diletantismul şi falsul în ştiinţă, pastişarea şi plagiatul. Pentru aceste nobile calităţi însă, cum nu rareori se mai întâmplă, din păcate, a avut de suferit, fiind marginalizat continuu, nepermiţându-i-se avansările firesti sau careva avantaje la locul de lucru; nebucurându-se, în ultimii cinci ani, de trimiteri oficiale, pe deplin meritate, în centrele ştiinţifice din alte ţări, ba chiar nici în cele din România (am putea spune, oarecum figurat, că a murit în drum spre Cluj, spre care nu a mai obţinut, după doi ani de repetate rugăminţi, permisiunea de plecare pentru consultarea materialelor basarabene ale Arhivei de Folclor din acest oraş). Marginalizarea continuă la care a fost

https://biblioteca-digitala.ro

supus în aceşti ultimi ani – ca pedeapsă pentru că a îndrăznit să candideze în 1990 la postul de director al Institutului – l-a făcut să-şi vândă, din lipsă de bani, maşina de scris şi o bună parte a bibliotecii, murind totuşi, spre satisfacţia şi nepăsarea unora dintre colegii-şefi, în sărăcie lucie.

Volens nolens, ne reapare în minte un moment legat de imaginea regretatului lingvist şi filolog Alexandru Rosetti, despre care, într-un cuvânt de adio, Iordan Datcu („Revista de etnografie şi folclor", 1990, nr. 3–4, p. 306), spune: „Omul, care a sărit în ajutor atâtor cărturari, n-a fost scutit de mari nedreptăţi. O singură dată l-am văzut plângându-se de un coleg... de Academie, despre ale cărui nedreptăţi a scris pentru posteritate în *Cartea neagră*, al cărei manuscris – îmi spunea – este depus la Vatican". Sergiu Moraru, dispărut dintre noi cu mult înainte de atingerea unei vârste când omul se gândeşte să aştearnă pe hârtie un testament, o „carte neagră", nu a scris, probabil, nici pentru Vatican, nici măcar un testament. Testamentul său este sufletul viu al operei sale, care operă se înscrie în patrimoniul ştiinţific şi cultural românesc, ce va servi generaţiilor de noi cercetători ai moştenirii folclorice şi folcloristice. Sergiu Moraru va continua să existe prin puterea exemplului său.

Fie-ţi, dragă prietene, veşnică amintirea. Odihneşte în pace. *Sit tibi terra levis.*

Victor Cirimpei

LISTA LUCRĂRILOR LUI SERGIU MORARU

PUBLICATE

1 *De la lume adunate*, „Kişiniovskii universitet", 1968, 5 oct. (în colaborare cu Mihai Papuc);
2 *Alai de nuntă*, „Tinerimea Moldovei", 1968, 27 noiem.;
3 *Jubileul lui C. Negruzzi*, „Limba şi literatura moldovenească", 1968, nr. 4;
4 *Alexandru Donici*. „Calendarul de masă 1970", Chişinău, 1969;
5 *Folcloristică şi folclor*, „Cultura", 1970, 8 mai;
6 *Chestionar pentru colectarea creaţiei populare*, Chişinău, 1970 (1,8 coli, rotaprint);
7 *Categoriile estetice ale epitetului în lirica populară moldovenească*, „Limba şi literatura moldovenească", 1973, nr. 2, p. 20–28;
8 *Folclor din părţile Codrilor*, „Nistru", 1973, nr. 6, p. 139–140;
9 *Cu privire la poetica şi istoria cântecului popular*, „Nistru", 1973, nr. 8, p. 142–145;
10 *Folclor moldovenesc din timpul războiului*, „Nistru", 1973, nr. 10;
11 *Poetica doinei*. Referatul tezei pentru obţinerea titlului ştiinţific de doctor în filologie, Moscova, 1973, 22 p. (în l. rusă, rotaprint);

https://biblioteca-digitala.ro

12 *Simbolul sosirii primăverii*, „Tinerimea Moldovei", 1974, 1 mart. (în colaborare cu Iu. Popovici);
13 *Metafora în doină*, în vol. *Estetica folclorului moldovenesc*, Chișinău, 1974, p. 47–64;
14 *Mărțișoare*, „Viața satului", 1975, 27 febr.;
15 *Zile mândre, lucitoare*, „Viața satului", 1975, 12 iul.;
16 *În lumea enigmelor*, „Tinerimea Moldovei", 1975, 6 sept.;
17 *Fenomene similare*, „Viața satului", 1976, 28 febr.;
18 *Cu trup și suflet*, „Viața satului", 1976, 9 mai;
19 *Mijloacele poetice și realitatea istorică*, în vol. *Foliklor i istoričeskaia deistvitelinosti*, Mahačkala, 1976 (în rusește);
20 *Din fantezia fulgilor de nea*, „Cultura", 1977, 5 febr.;
21 *Drama populară – mesaj și poezie*, „Viața satului", 1977, 2 apr.;
22 *Ciugur-mugur, mugurele. Ghicitori*, Chișinău, 1977;
23 *Unele aspecte ale formulei poetice în lirica populară moldovenească*, „Limba și literatura moldovenească", 1978, nr. 2;
24 *Se auzea din bătrâni...*, „Literatura și arta", 1978, 8 iun.;
25 *Poetica liricii populare moldovenești (cântate)*, Chișinău, 1978, 224 p.;
26 *Strigături, amintiri și scrisori versificate*, Chișinău, 1978 (în colaborare cu Efim Junghietu), 344 p.;
27 *O carte cu zâmbete*, „Viața satului", 1979, 25 aug.;
28 *Legende, tradiții și povestiri orale*, „Demos", 1980, nr. 3, p. 166–167 (în germană);
29 *Cântece de dragoste*, „Demos", 1980, nr. 3, p. 173 (în germană);
30 *O ediție antologică a folclorului moldovenesc*, „Nistru", 1980, nr. 10 (în colaborare cu Efim Junghietu);
31 *Reevaluarea semantică a folclorului cântat în Moldova*, în vol. *Narodnâe tradiții i sovremennosti*, Chișinău, 1980, p. 62–71 (în rusește);
32 *Ghicitori*. Alcătuirea, articolul introductiv și comentariile de..., Chișinău, 1980, 248 p.;
33 *Vorbe în gârlici*, „Literatura și arta", 1981, 7 mai;
34 *Înșiră-te, mărgărite*, „Tânărul leninist", 1981, 12 iun.;
35 *Lănțișorul cu cheițe*, „Literatura și arta", 1981, 10 dec.;
36 *Ghicitoarea. Similitudini folclorice*, în vol. *Relații folclorice moldo-ruso-ucrainene* (Studii, materiale, bibliografie), Chișinău, 1981, p. 111–118;
37 *Lumea ghicitorilor*, Chișinău, 1981 (6,8 coli), 104 p.;
38 *File de teatru popular*, „Literatura și arta", 1982, 7 ian.;
39 *Ecoul gliei*, „Viața satului", 1982, 12 ian.;
40 *Înșiră-te, mărgărite*, „Tânărul leninist", 1982, 2 mart.;
41 *Nectar pentru minte și suflet*, „Tânărul leninist", 1982, 5 mart.;
42 *Istoria unei ghicitori*, „Viața satului", 1982, 24 mart.;
43 *Proverbe și zicători*, „Învățământul public", 1982, 28 aug.;
44 *Mărgăritare*, „Literatura și arta", 1982, 30 sept.;
45 *Tot pe drum, pe drum*, „Tânărul învățător", 1982, 18 noiem.;
46 *Folclor din nordul Moldovei*, „Limba și literatura moldovenească", 1982, nr. 3 (în colaborare cu Gr. Botezatu);
47 *Noi volume din seria „Creația populară moldovenească"*, „Nistru", 1982, nr. 9 (în colaborare cu Efim Junghietu), p. 142–147;
48 *Folclor din Bugeac*, Chișinău, 1982 (împreună cu 9 colegi);
49 *Lumea o face, lumea o desface. Ghicitori populare moldovenești*. Selecție și articol introductiv de..., Chișinău, 1982, 192 p.;
50 *Cântare vieții noi*, „Literatura și arta", 1983, 3 mart.;
51 *Frumos e la șezătoare*, Chișinău, 1983 (împreună cu 15 autori);

https://biblioteca-digitala.ro

52 *Folclor din nordul Moldovei*, Chișinău, 1983 (împreună cu 8 colegi);
53 *Curier (conferința științifică de la Gorno-Altaisk)*, „Literatura și arta", 1984, 26 ian.;
54 *De n-ar fi, nu s-ar povesti*, „Literatura și arta", 1984, 16 febr.;
55 *Folclorul pe scenă*, „Literatura și arta", 1984, 14 iun.;
56 *Cântece de război*. „Literatura și arta", 1984, 29 noiem. (în colaborare cu Iu. Filip);
57 *În discuție – creația populară*. „Știința", 1984, 13 dec.;
58 *Conferință a etnografilor, folcloriștilor și antropologilor*, „Limba și literatura moldovenească", 1984, nr. 4;
59 *Căutătorii de perle folclorice (Texte folclorice culese de scriitori moldoveni contemporani)*, Chișinău, 1984 (în colaborare cu Efim Junghietu), 214 p.;
60 *Festivalul continuă*, „Literatura și arta", 1985, 17 ian.;
61 *Cântec, joc și voie bună*, „Viața satului", 1985, 19 ian.;
62 *La vatra horelor*, „Știința", 1985, 24 ian.;
63 *La vatra horelor*, „Tânărul leninist", 1985, 25 ian.;
64 *Ultimele acorduri ale etapei zonale*, „Viața satului", 1985, 12 febr.;
65 *Paradă a talentelor*, „Literatura și arta", 1985, 14 febr.;
66 *Ecouri de la festivalul folcloric*, „Știința", 1985, 14 febr.;
67 *La vatra horelor*, „Tânărul leninist" 1985, 19 febr.;
68 *Folclorul de război*, „Viața satului", 1985, 23 mart.;
69 *Pom înaurit*, „Tânărul leninist", 1985, 12 apr.;
70 *Cântă veteranii*, „Literatura și arta", 1985, 9 mai.;
71 *Simpozion al folcloriștilor*, „Știința", 1985, 25 iul.;
72 *Mijloc eficient de educație*, „Viața satului", 1985, 16 sept.;
73 *Strângem piatră lucitoare*, „Tânărul învățător", 1985, 19 sept.;
74 *Simpozion științific privind relațiile est-slave-est-romanice*, „Limba și literatura moldovenească", 1985, nr. 3, p. 75–77 (în colaborare cu Victor Cirimpei);
75 *Simpozionul științific din Groznâi*, „Literatura și arta", 1985, 17 oct.;
76 Simpozionul de la Groznâi, „Știința", 1985, 31 oct.;
77 *Din țara dainelor*, „Literatura și arta", 1985, 7 noiem. (în colaborare cu Gr. Botezatu);
78 *Perspicacitate și organizare*, „Învățământul public", 1985, 20 noiem.;
79 *Mărgăritare*, „Literatura și arta", 1985, 28 noiem.;
80 *Dăinuirea tradiției*, „Viața satului", 1985, 28 dec.;
81 *Preliminarii*, în vol. *Speciile folclorice și realitatea istorică*, Chișinău, 1985, p. 3–4 (în colaborare cu Gr. Botezatu);
82 *Mesajul poetic al ghicitorii moldovenești*, în vol. *Speciile folclorice și realitatea istorică*, Chișinău, 1985, p. 101–113;
83 *Materiale folclorice*, în vol. *Speciile folclorice și realitatea istorică*, Chișinău, 1985, p. 163–174 (împreună cu Gr. Botezatu, Iu. Filip, A. Tamazlâcaru);
84 *Cine-a 'nceput horile*, în vol. *Așa joacă pe la noi*, Chișinău, 1985;
85 *Calendarul în timp*, „Literatura și arta", 1986, 20 febr.;
86 *Mai mulți se înecă în pahar decât în mare*. „Viața satului", 1986, 4 mart. (în colaborare cu Victor Cirimpei și Efim Junghietu);
87 *Cronica poetică*, „Nistru", 1986, nr. 3;
88 *Considerații privind poetica amintirilor*, „Limba și literatura moldovenească", 1986, nr. 1;
89 *Simpozion unional: „Eposul eroico-istoric și importanța lui pentru cultura artistică a popoarelor din Caucaz"*, „Limba și literatura moldovenească", 1986, nr. 1;
90 *Relații folclorice moldo-ruso-ucrainene*, „Literatura și arta", 1986, 1 mai;
91 *Cine-a scos paharu-n cale, nu mai calce pe cărare*, „Viața satului", 1986, 13 mai;
92 *Ifose și mendre de-ale ignoranței*, „Literatura și arta", 1986, 18 sept. (în colaborare cu Victor Cirimpei);

https://biblioteca-digitala.ro

93 *Folclor din stepa Bălților*, Chișinău, 1986 (împreună cu 8 colegi);
94 *Realizări ale folcloristicii moldovenești*, „Narodna tvorčásti ta etnografia", 1987, nr. 1, p. 35–38 (împreună cu Gr. Botezatu, în ucraineană);
95 *Despre poetica scrisorilor versificate*, „Limba și literatura moldovenească", 1987, nr. 1;
96 *Ultimul haiduc*, „Literatura și arta", 1987, 13 aug.;
97 *La Nistru, la mărgioară*, „Femeia Moldovei", 1987, nr. 11;
98 *Beția strică omenia (Secvențe folclorice)*, Chișinău, 1987, 112 p. (în colaborare cu Victor Cirimpei și Efim Junghietu);
99 *Cuvânt de omenie*, „Moldova socialistă", 1988, 11 mai;
100 *Realizările colegilor lituanieni*, „Știința", 1988, 18 mai;
101 *Stimă față de înaintași*, „Literatura și arta", 1988, 23 iun.;
102 *Cireșar – sărbătoare a muncii, poeziei și creației populare (Recomandări metodice în ajutorul formațiilor folclorice de la sate)*, Chișinău, 1988 (rotaprint);
103 *Folclorul – poezie și suflet mare*, „Știința", 1988, 27 iul.;
104 *Zvâcnirile poetice ale sufletului*, „Știința", 1988, 17 sept.;
105 *Din nou despre etica polemicii*, „Știința", 1988, 22 sept. (împreună cu 7 colegi, în rușește);
106 *Expediția folclorică (impresii, gânduri, materiale)*. „Limba și literatura moldovenească", 1988, nr. 3;
107 *Cântecul e viața omului*, „Biruitorul" (Criuleni), 1988, 1 oct.;
108 *„Mioriția" în secolul XX*, „Moldova", 1988, nr. 10;
109 *Bună sara, gospodari*, „Femeia Moldovei", 1988, nr. 12;
110 *Leru-Ler, merișor de dor*, „Moldova", 1988, nr. 12;
111 *Bună sara la fereastră*, „Știința", 1988, 31 dec.;
112 *Asta-i sara lui Ajun*. „Știința", 1988, 31 dec.;
113 *Câteva considerente despre cântecele istorice ca specie*, Gheroiko-istoričeskii epos narodov Severnogo Kavkaza, Groznâi, 1988 (în rusă);
114 *Râde bine acela care râde la urmă*, Moscova, 1988 (în rușește);
115 *Pom înaurit*. Calendar poetic ilustrat pentru copii. Ghicitori, Chișinău, 1988 (3, 12 coli);
116 *La izvoarele gândirii (Motive filozofice în creația poetică populară)*, Chișinău, 1988, 236 p. (în colaborare cu Gheorghe Bobână);
117 *Drumuri și oameni*, „Moldova socialistă", 1989, 18 ian.;
118 *Depozit al bogăției noastre populare*, „Știința", 1989, 25 mart.;
119 *Joc și cântec de la Nistru*, „Moldova socialistă", 1989, 18 iul.;
120 *Ca un cântec bătrânesc*, „Știința", 1989, 27 iul.;
121 *La Bucovina*. „Știința", 1989, 10 aug.;
122 *Un loc sfânt pe vatră*. „Viața satului", 1989, 22 oct.;
123 *Balada*. „Știința", 1989, 2 noiem.;
124 *Închinare la străbuni*. „Știința", 1989, 14 noiem.;
125 *Un nou izvor în studiul folcloristicii*, „Știința", 1989, 23 noiem.;
126 *Bocet*. „Știința", 1989, 14 dec.;
127 *Știința la nivel științific*. „Știința", 1989, 14 dec.;
128 *De urat v-am mai ura*. „Viața satului", 19 dec.;
129 *Revenire la izvoare*. „Știința", 1989, 28 dec.;
130 *De urat v-am mai ura*, „Știința", 1989, 28 dec.;
131 *Îmblânzirea timpului*, Calendar 1990, Chișinău, 1989, p. 32;
132 *Gheorghe Bogaci*, Calendar 1990, Chișinău, 1989, p. 40;
133 *Crestomație de folclor moldovenesc*, Chișinău, 1989 (împreună cu 6 colegi);
134 *Ștefan cel Mare. Legende, balade, portrete literare*. Cuvânt înainte, selecția și ajustarea textelor: ..., Chișinău, 1989, 320 p.;
135 *Primiți plugul, gospodari*, „Moldova socialistă", 1990, 1 ian.;

https://biblioteca-digitala.ro

136 *Moş Crăciun*, „Tineretul Moldovei", 1990, 7 ian.;
137 *Legendele plaiului*, „Viaţa satului", 1990, 17 ian.;
138 *Ignatul prin sacralitate aduce bucurii*, „Ştiinţa", 1990, 13 ian.;
139 *Fulguţa*, „Ştiinţa", 1990, 25 ian.;
140 *Institutul de folclor – iluzii pierdute*, „Ştiinţa", 1990, 1 febr.;
141 *Măria-sa Timpul*. „Ştiinţa", 1990, 8 febr.;
142 *Păcală din Drăgăneşti*. „Viaţa satului", 1990, 28 febr.;
143 *Prieten al copiilor*. „Florile dalbe", 1990, 2 mart.;
144 *În grădina dorului*. „Ştiinţa", 1990, 7 mart.;
145 *Cuplul vieţii*". „Ştiinţa", 1990, 7 mart.;
146 *Părintele primei reviste de folclor*, „Ştiinţa", 1990, 20 mart.;
147 *Lipsă de timp sau indiferenţă*, „Ştiinţa", 1990, 5 apr.;
148 *Sunt vii tradiţiile strămoşilor*, „Vecernii Kişiniov", 1990, 20 apr. (în ruseşte);
149 *Un fiu al Bucovinei*. „Literatura şi arta", 1990, 26 apr.;
150 *Ouă roşii*, „Ştiinţa", 1990, 26 apr.;
151 *Să ne cunoaştem pe noi sau Ion Oprişan la a 50-a primăvară*, „Ştiinţa", 1990, 26 apr.;
152 *Îmblânzirea timpului*. „Ştiinţa", 1990, 30 apr.;
153 *Bucureşti – Chişinău, contacte ştiinţifice*. „Ştiinţa", 1990, 1 iul.;
154 *Sergiu Moraru – folclorist (interviu)*, „Ştiinţa", 1990, 10 oct.;
155 *Strămoşii*, „Ştiinţa", 1990, 1 dec.;
156 *Aureolat sau anatemizat*. „Ştiinţa", 1990, 4 dec.;
157 *Să fim serioşi*, „Ştiinţa", 1990, 15 dec.;
158 *Urătură*, „Florile dalbe", 1990, 28 dec.;
159 *Moş Crăciun*, Calendar 1991, Chişinău, 1990, p. 10;
160 *Îţi trimit, măicuţă, carte*. Calendar 1991, Chişinău, 1990, p. 20;
161 *Trifan Baltă*, Calendar 1991, Chişinău, 1990, p. 91;
162 *Artur Gorovei. Folclor şi folcloristică*. Alcătuire, cuvânt înainte şi glosar de ..., Chişinău, 1990, 528 p.;
163 *Revenire la vatra părintească*. „Moldova socialistă", 1991, 12 ian.;
164 *Din poetica ghicitorii (I)*, „Revista de lingvistică şi ştiinţă literară", 1991, nr. 1;
165 *Institutul de Etnografie şi Folclor al AŞ a RM*. „Ştiinţa", 1991, 15 iun.;
166 *Din poetica ghicitorii (II)*, „Revista de lingvistică şi ştiinţă literară", 1991, nr. 2;
167 *Păsărică cenuşie. Triptic folcloric*, culegător.... „Basarabia", 1991, nr. 10, p. 171–173;
168 *Expres-interviu*, „Ştiinţa", 1991, 15 dec.;
169 *Folclor din Maramureş*, Chişinău, 1991 (împreună cu 8 colegi, rotaprint);
170 *Creaţia populară (Curs teoretic de folclor românesc din Basarabia, Transnistria şi Bucovina)*, Chişinău, 1991 (împreună cu 10 colegi; compartimentele elaborate de S. Moraru: *Ghicitorile* – p. 366–376, *Cântecele istorice* – p. 504–521, *Amintirile, scrisorile versificate* – p. 710–722);
171 *Ioan-vodă cel Cumplit. Folclor, literatură, istorie*. Prefaţă, alcătuire şi îngrijirea textului de..., Chişinău, 1991;
172 *Revenire la izvoare: colinda*. „Clopotul" (Anenii Noi"), 1992, 7 ian.;
173 *Moldovenii*, „Rapsozii" (Iaşi), 1992, nr. 1;
174 *Iordan Datcu*, „Ştiinţa", 1992, 30 iun.;
175 *Motive mioritice în Basarabia secolului XX*, „Mioriţa" (Câmpulung Moldovenesc), 1992, nr. 2, p. 3–5;
176 *Folclorul – factor de conservare a conştiinţei naţionale*, „Revista de etnografie şi folclor", 1992, nr. 2, p. 173–177;
177 *Din poetica ghicitorilor*, „Memoriile Secţiei de Filologie şi Literatură", seria IV, tomul XI: 1989, Bucureşti, 1992, p. 65–74;

https://biblioteca-digitala.ro

178 *Unele aspecte ale istorismului folcloric.* „Imagini şi permanenţe în etnologia românească", Chişinău, 1992, p. 305–306;
179 *Vasile Lupu în folclor şi literatură.* Selecţie, note, comentarii de ..., Chişinău, 1992, 176 p.;
180 *Iaşi – 1993,* „Ştiinţa", 1993, nr. 7 (iul.), p. 14;
181 *Să trăiţi, să înfloriţi,* Chişinău, 1993, 6,5 coli (în colaborare cu Nicolae Băieşu);
182 *Cât îi Maramureşul...,* Chişinău, 1993 (împreună cu 9 colegi);
183 *Folclor din Ţara Fagilor.* Coordonatorul ediţiei: ..., Chişinău, 1993 (în colaborare cu 10 autori-alcătuitori).

NEPUBLICATE

(manuscrise definitivate, altele – rămase în lucru)

184 *Decebal* (finisat: 1989);
185 *Burebista* (finisat: 1990);
186 *N-aş cânta, n-aş veseli... Folclor înscris de la Iulita Zamşa din Oniţcani. Criuleni* (finisat: 1990);
187 *Petru Rareş* (finisat: 1991);
188 *Ionică Făt-Frumos. Basme* (finisat: 1991);
189 *Doine şi cântece* (finisat: 1991);
190 *Vasile Alecsandri. Maxime şi cugetări* (finisat: 1991);
191 *Cuza-vodă* (finisat: 1992).
192 *La Obreja-ntr-o grădină, Monografie socioetnofolclorică* a satelor Obreja, din Moldova şi Banat;
193 *Tot mai bine-i când nu-i rău. Folclor înscris de la Gheorghe A. Moraru din Obreja. Faleşti;*
194 *Dumbră-sumbră fără umbră. Corpusul ghicitorii româneşti,* în 6 volume;
195 *Poetica ghicitorii;*
196 *Legendele Nistrului. Ghid turistic (geografie, istorie, folclor);*
197 *Tot pe drum, pe drum, pe drum...* (Colecţie de folclor cules de .... 10 volume);
198 *Din negură de vremi. Istorie şi folclor;*
199 *Ghicitori* (volum pentru *Tezaurul etnofolcloric al Moldovei*);
200 *Răvaşe versificate, amintiri, romanţe folclorice* (volum pentru *Tezaurul etnofolcloric al Moldovei*);
201 *Basme* (participare la volumul respectiv al *Tezaurului etnofolcloric al Moldovei*);
202 *Legende şi tradiţii* (participare la *Tezaurul etnofolcloric al Moldovei*);
203 *Descântece* (participare la *Tezaurul etnofolcloric al Moldovei*);
204 *Poezie lirică* (participare la *Tezaurul etnofolcloric al Moldovei*).

NOTĂ

Suntem conştienţi de faptul că această listă de lucrări nu este completă (ne scapă din datele privind anii 1979 şi 1993–1996), iar pe alocuri este rezumativă (în cazul operelor colective, cum ar fi – doar un exemplu – ceea ce figurează la numărul de ordine 182: *Cât îi Maramureşul...,* care, în realitate, însumează şapte compartimente de sine stătătoare: 1) Credinţe şi

https://biblioteca-digitala.ro

superstiţii, p. 150–153, 2) Tălmăciri de visuri, p. 154, 3) Ghicitori, p. 167–172, 4) Cântece istorice, p. 246–247, 5) Romanţe, p. 422–428, 6) Amintiri, p. 429–436, 7) Scrisori versificate, p. 437–454); nu am reuşit să indicăm peste tot paginile publicaţiei din cuprinsul surselor cu mulţi autori, volumul lucrărilor. Nu dispunem acum de date concrete referitoare la publicaţiile regretatului coleg în revista moscovită „Detskaia literatura" şi cea chişinăueană – „Scânteia leninistă"; ne lipsesc numirile traducerilor din rusă (vreo şapte), una dintre acestea, cunoscută la moment, fiind: 205. *Pacea munte de aur este. Proverbe şi ghicitori ruseşti.* Selecţie, prefaţă şi tălmăcire din ruseşte de E. Junghietu şi S. Moraru, Chişinău, 1983.

Pentru 25 de ani de aplecare asupra filei de scris, această listă de 205 lucrări, chiar şi incompletă cum este, vorbeşte de la sine, ea fiind cea veşnic vie – prin freamăt de creier şi zbatere de inimă – a folcloristului basarabean Sergiu Moraru.

Victor Cirimpei

https://biblioteca-digitala.ro

Tipărit: *Semne*

https://biblioteca-digitala.ro

Au apărut

MEMORIILE COMISIEI DE FOLCLOR

Tomul VII (1993)

București, Editura Academiei Române, 1996, 192 p., 6 000 lei

În sumar:

- ELENA SECOȘAN și MARIA BÂTCĂ, *Constumul popular al Dunării de Jos. Origini și evoluție*
- ILIE MOISE, *Sibiul – centru cultural-științific racordat la cercetarea academică românească*
- CONSTANTIN COSTEA, *Repere istorice în evoluția jocurilor feciorești*
- TITUS MOISESCU, *Muzicieni români – pagini epistolare*
- PETRE FLOREA, *Domnul de Rouă* (studiu monografic)
- ALEXANDRU DOBRE, *Documente etnofolclorice românești*
- ALEXANDRU DOBRE, *Considerații etnofolclorice pe marginea unui eveniment istoric: Intrarea triumfală a lui Mihai Viteazul în Alba-Iulia – 1 noiembrie 1599*
- ALEXANDRU DOBRE, *Adnotări pe marginea unei comunicări academice: V.A. Urechia, Inscripțiuni după manuscrise. Comunicări și note*

https://biblioteca-digitala.ro

În curând

MEMORIILE COMISIEI DE FOLCLOR

Tomul VIII (1994–1996)

În sumar:

- SABINA ISPAS, *Legenda populară românească tradițională între „canonic" și „apocrif"*
- GHEORGHE OPREA, *Structuri sonore în repertoriul muncilor și obiceiurilor de peste an* (I)
- MARIA BÂTCĂ, *Mărci reprezentative ale costumului popular tradițional din Transilvania: cămașa cu „ciupag" și zadia cu „trupul vânăt"*
- RADU OCTAVIAN MAIER, *Meșteșuguri țărănești. Prelucrarea fibrelor vegetale și animale în mediul rural românesc*
- AL. DOBRE, *Documente etnofolclorice românești. Mărturia cu sufletul, jurământul pe Tetraevanghel, cartea de blestem*

ISSN: 1220-5370

REF, tom 42, nr. 5–6, p. 375–562, București, 1997

Lei: 6 000

https://biblioteca-digitala.ro